

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií



## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Petr Farkaš

# **Nářeční prvky v českém hraném filmu 30. a 40. let**

Dialectal elements in Czech acted cinema of the 30s and 40s

Děkuji panu Doc. PhDr. Ivanovi Klimešovi za odborné rady, postřehy a pomoc při zpracování diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis:

Název práce: Nářeční prvky v českém hraném filmu 30. a 40. let

Autor: Petr Farkaš

Katedra: Katedra filmových studií

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Ivan Klimeš

Abstrakt: Předmětem diplomové práce je úvaha nad možnostmi využití verbálního jazyka v rámci filmového díla s důrazem na jeden z nespisovných útvarů českého národního jazyka, kterým je nářečí. Diplomová práce se zaměřuje zejména na využití moravských nářečních prvků v řeči filmových postav u českých hraných snímků, které byly natočeny v období 30. a 40. let 20. století. Zabývá se analýzou užitého moravského nářečního materiálu jednak z hlediska jeho hláskové i lexikální podoby, jednak z hlediska jeho funkce. Cílem diplomové práce je snaha o zobecnění a zhodnocení možností užití nářečních prvků v rámci filmového díla.

Klíčová slova: folklor, nářečí, jazyk uměleckého díla, stylizace mluvenosti, mluvený jazyk ve filmu.

Title: Dialectal elements in Czech acted cinema of the 30s and 40s

Author: Petr Farkaš

Department: Film Studies Department

Supervisor: Doc. PhDr. Ivan Klimeš

Abstract: The subject of this diploma thesis is a reflection on the possible uses of spoken language in films aimed at dialect as one of the substandard forms of Czech national language. In particular, the thesis focuses on the use of Moravian dialectal elements in the language of the film characters in Czech acted cinema made in the 1930s and 1940s. It evaluates the Moravian applied dialect from the phonetic and lexical point of view and analyses its function. The aim of the thesis is an evaluation and generalization of the possible uses of dialectal elements in cinematographic work.

Keywords: folklore, dialect, artwork language, stylization of spoken language, spoken language in films.

# Obsah

<b>Úvod</b>	<b>7</b>
<b>I. Folklor</b>	<b>9</b>
1.1 Obecná charakteristika nářečí . . . . .	9
1.2 Folkloristika . . . . .	10
1.3 Zachycení folkloru ve filmovém díle . . . . .	14
Příklad: Mizející svět . . . . .	16
<b>II. Nářečí v uměleckých dílech</b>	<b>27</b>
2.1 Jazyk literárních děl a jeho proměna v období českého realismu . .	28
2.2 Jazyková situace na českém území . . . . .	33
2.3 Nářečí v uměleckých dílech . . . . .	34
2.4 Mluvený projev v divadle a ve filmu . . . . .	37
Příklad: Její pastorkyňa a Maryša . . . . .	43
<b>III. Možnosti využití nářečí ve filmu</b>	<b>53</b>
3.1 Národně obranná funkce . . . . .	53
Příklad: Neporažená armáda . . . . .	57
3.2 Nářečí jako zdroj komičnosti . . . . .	64
<b>Závěr</b>	<b>67</b>
<b>Seznam použité literatury</b>	<b>68</b>
<b>Přílohy</b>	<b>75</b>
Mapa českých nářečí . . . . .	75
Plakát k filmu Maryša . . . . .	76
Plakát k filmu Mizející svět . . . . .	77

# Úvod

V předložené diplomové práci se zaměřuji na problematiku zachycení místních jazykových (nářečních) projevů ve filmovém díle. Jednou z ústředních otázek diplomové práce, kterou se budu snažit zodpovědět, představuje funkce a využití nářečí ve filmu. Navzdory možnému prvotnímu dojmu, že se v případě užití místních jazykových projevů v rámci filmového díla jedná o velmi úzkou problematiku, vstupujeme na široké pole bádání o vztahu mezi jazykem a filmem. Ačkoliv vztah mezi filmem a jazykem představuje tradiční téma filmové vědy, problematika využití nářečí ve filmovém díle, jakož i reflexe ostatních vrstev nespisovné slovní zásoby (např. obecné češtiny, slangu či argotu), bývá velmi často opomíjena a lze dohledat pouze několik dílčích článků a kratších studií vztahujících se k tomuto tématu. Ve většině případů se jedná o články, které byly publikovány v odborném jazykovědném časopise *Naše řeč*, který vydává Ústav pro jazyk český AV ČR. Nicméně předmětem jejich analýzy jsou jazykové složky pouze v rámci jednoho konkrétního díla, chybí tudíž ucelený a obecný vhled do této problematiky. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl věnovat užití nářečních prvků v rámci filmového díla obsírněji a komplexněji. Při analýze konkrétních filmů z hlediska užitého nářečí mi posloužily jako zdroj informací teoretické poznatky čerpané z lingvistické a dialektologické literatury. Pro rozvíjení úvah o funkci a využití nářečních prvků v rámci filmového díla mi tudíž posloužila především východiska lingvistiky.

Vzhledem k značné proměně obecného společenského vnímání nářečí na bývalém československém území po roce 1945 a vlastně celkové změně tehdejší politické situace, jsem se rozhodl pro časové omezení u vybraných filmových děl právě tímto rokem. Kromě toho jsem se rovněž rozhodl pro regionální vymezení a omezil analýzu na snímky, v nichž lze zaznamenat určitou podobu moravských nářečí. Tento regionálně vymezený koncept jsem zvolil zejména kvůli jazykové roztržitosti, která je charakteristická pro český jazyk navzdory nezpochybnitelnému procesu stírání a pozvolnému ústupu tradičních nářečí, ke kterému dochází v průběhu celého 20. století. Přesto lze dodnes hovořit o jazykové roztržitosti, která zůstává patrná především v okrajových oblastech našeho jazykového území. Relativně pevné postavení moravských a slezských nářečí proto představuje je-

den ze základních důvodů, proč jsem se rozhodl k tomuto regionálnímu vymezení. Moravská nářečí si totiž po dlouhá staletí uchovávají řadu zjevných a na první poslech patrných odlišností a to jednak fonetických (výslovnost některých souhlásek, délka samohlásek, intonace), jednak morfologických (různorodost koncovek při skloňování či časování). Z tohoto důvodu jsem k analýze zvolil těchto sedm snímků: MIZEJÍCÍ SVĚT, NEPORAŽENÁ ARMÁDA, MARYŠA, JEJÍ PASTORKYNĚ, DĚVČICA Z BESKYD, DĚVČÁTKO Z VENKOVA a NA SVATÉM KOPEČKU.

Pokud bych se měl navíc snažit o komplexní zachycení všech možných nářečních podob ve filmu, jednalo by se o zbytečně rozsáhlý a nepříliš vypovídající koncept. Přesto se v některých případech alespoň okrajově dotknu i nářečních oblastí mimo oblast Moravy. Zúžení na moravská nářečí se mi navíc jeví jako vhodné pro případné zobecnění, jelikož se ve filmových dílech zpravidla nesetkáváme s věrným zachycením skutečného nářečí, nýbrž jeho stylizovanou nářeční podobou. Ostatně zobecnění a zhodnocení možností užití a funkce nářečních prvků v rámci filmového díla představuje hlavní cíl mé diplomové práce.



# 1. kapitola

## Folklor

### 1.1 Obecná charakteristika nářečí

Dříve než přejdeme k folkloru, je vhodné si na úvod připomenout některé základní informace týkající se nářečí a české jazykové situace. Každé území se totiž vyznačuje osobitým rázem a řadou zvláštností. Za jednu takovou zvláštnost můžeme považovat běžně mluvenou podobu jazyka, která se slouží jejím uživatelům k dorozumívání o běžných jevech života. Na českém území tak lze termínem běžně mluvená čeština označovat repertoár všech různých, různorodých jazykových prostředků (nespisovných, ale zčásti i spisovných), kterých se užívá v situacích, v nichž se nepředpokládá závazné užívání spisovného jazyka. Jde tedy o rozsáhlou, nejednotnou, nehomogenní řečovou oblast vykazující vysoký stupeň variantnosti, kterou probíhá řada parametrů (lokální, regionální, generační, sociální).<sup>1)</sup> Pole bádání o vývoji jazyka se tak stává velmi širokým: zkoumá nejen spisovnou mluvu, ale i nářečí a jejich historický vývoj.

Na základě této definice si snadno uvědomíme, že nespisovná mluva v různých částech českého jazykového území není zcela jednotná. Poněkud rozdílně obývatele mluví například v okolí Plzně nebo Ostravy a jinak pro změnu v okolí Prahy. Těmito územními variantám běžné mluvy se říká nářečí (dialekty), a protože se jedná o rozdíly územní, označují se někdy tato nářečí názvem zeměpisná (geografická, teritoriální) nebo též místní (lokální).<sup>2)</sup> Z roztříštěnosti českého jazyka je patrné, že jednotlivá nářečí jsou pevně vázané k vybrané lokalitě a prozrazují geografický původ mluvčího. Česká nářečí se dosud tradičně rozdělují do čtyř skupin, z nichž tři tvoří moravské nářeční oblasti. Česká nářečí tedy tvoří česká nářečí v užším smyslu (lze se setkat i s označením vlastní česká nářečí), středomoravská nářeční skupina (dříve označována jako hanácká), východomoravská nářeční skupina (dříve moravskoslovenská) a slezská nářečí (dříve oficiálně jen lašská). Nářeční skupiny můžeme dále dělit na podskupiny a ty pak na vlastní místní ná-

<sup>1)</sup> František Daneš, *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia 1997, s. 15.

<sup>2)</sup> Jaromír Bělič, *Nástin české dialektologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1972, s. 9.

řeční jednotky. Tolik alespoň na okraj k základní informacím o současné jazykové situaci na českém území. Zaměříme se nyní podrobněji na folklor, neboť nářeční prvky tvoří jeho neoddělitelnou součást. Vždyť právě nářečí je často uchováváno prostřednictvím lidových písní, přísloví a pranostik.

## 1.2 Folkloristika

Folkloristika je vědou zabývající se zkoumáním folkloru, až do padesátých let 20. století vyvíjela společně s etnografií pod názvem národopis. Převratné vlivy, které postihly evropskou společnost 19. století, od industrializace až po rostoucí politizaci veřejného života, odhalily a rozvíjely celou řadu fenoménů, jedním z nich se stává obdiv a úcta k lidu. V té době se projevuje zájem a pochopení pro život venkovského lidu. Je třeba zmínit, že s nástupem moderní techniky sice začaly mizet některé folklorní projevy, řada lidových zvyků dokonce zanikla, ovšem na druhou stranu vznikaly hnutí usilující o jejich obnovu. Národopis 19. a první čtvrtiny 20. století se zaměřoval na osvětlení národních specifik, které hledal právě ve venkovských vrstvách, nedotčených městskou civilizací a průmyslovou revolucí, a to v některých jevech převážně duchovní kultury, jakými byly píseň, pohádka, zvyky a obyčeje, některé právní relikty, mýty, pověsti, z hmotné kultury především sídla, stavby, kroje, výšivky a ornamentika vůbec. Toto pojetí se projevilo jak v kvantitě a kvalitě shromážděných informací, které byly značně jednostranné, tak v jejich hodnocení a – v aplikované podobě – v budování muzejních sbírek a v celkové koncepci národopisných muzeí.<sup>3)</sup> Práce těchto badatelů přispěly k pozvednutí povědomí o venkovu a přispěly ke vzniku folkloristických hnutí.

Etnografie a folkloristika samozřejmě nemohou obsáhnout celou škálu problematiky, i když se pro novější období snaží rozšiřovat spektrum svých výzkumných metod, stýkající se v nich se sociologií, demografií, uměnovědami, teorií masových komunikačních prostředků. Je přirozené, že tu silně hlásí mezioborová problematika, jak ukazuje řada soudobých prací z etnografie a sociologie, demografie či historie a archeologie, respektive z folkloristiky a historie či literární a hudební vědy. Je to jev dosti příznačný pro dnešní situaci studia onoho širokého, pohybliv-

---

<sup>3)</sup> *Československá vlastivěda - Lidová kultura*. Praha: Orbis 1968, s. 20.

vého a těžce jednoznačně definovatelného předmětu, který tradičně nazýváme lid a jeho kultura.<sup>4)</sup> Zatímco středem zájmu klasické etnografie bylo dosáhnout co nejhlubšího pohledu do minulosti volbou sledování jednotlivých jevů i komplexu projevů lidové kultury v oblastech tzv. zachovalých, odlehlých od center společenského vývoje, postulovala etnografie současnosti poznání lidové kultury a jejích projevů vždy v současné době a v místě, kde se vytváří. Proto se předmětem etnografie současnosti stávají prostředí, kde dochází ke změnám, kde se proměňuje ekonomická situace a struktura obyvatelstva, kde se nové podmínky existence vývoje lidové kultury projevují nejvýrazněji. Města, průmyslové oblasti a centra, příměstské vesnice, území nově osídlovaná etnicky i etnograficky odlišným obyvatelstvem, než bylo původní, jsou doménou etnografického výzkumu současnosti. Zkoumanými tématy jsou procesy adaptace, akulturace, asimilace, vztahy mezi tradiční a městskou kulturou, vliv hromadných sdělovacích prostředků na sociální postoje a chování, výběr a volba kulturních statků, fungování lidových tradic a norem v městském prostředí.<sup>5)</sup>

Průnikem zájmu zdánlivě dvou různých oblastí, tedy lingvistiky a národopisu, je role jazyka v životě různých etnických komunit nebo obecněji v sociokulturním kontextu. V tradičním evropském národopisu se pojí se studiem a zájmem o jazykové variace. Jedná se o dialekty, lidovou mluvu či narativní formy folkloru v rámci regionalistických studií. Předmětem zájmu evropského národopisu se tedy může vztahovat i k dialektologickému mapování kdekoli v Evropě: jde o shromažďování jazykových dat na místě, kde se příslušným jazykem nebo nářečím mluví. Toto studium je klasicky nazýváno etnolingvistika (často zdůrazňuje jazykový a kulturní izomorfismus) či sociolingvistika (akcentuje kovariace jevů jazykových a jevů sociálních), nověji antropologická lingvistika (proti ní se namítá, že lingvistika je vždy antropologická) nebo lingvistická antropologie (jedná se o název obvyklejší). Studium bylo původně spjata se zájmy o jazyky a jazykové projevy (mytologie) exotických společenství.<sup>6)</sup>

Vraťme se ovšem k prvotnímu zájmu o venkovský lid, ke kterému výrazně přispěl romantismus akcentující vztah člověka k přírodě a idylický život na vesnici,

<sup>4)</sup> *Československá vlastivěda - Lidová kultura*. Praha: Orbis 1968, s. 19.

<sup>5)</sup> Lubomír Tyllner, *Lidová kultura* (1. svazek). Praha: Mladá fronta 2007, s. 195.

<sup>6)</sup> Lubomír Tyllner, c. d. (pozn. 5), s. 329.

realismus obrátil pozornost i k sociálním problémům venkova. Různé umělecké směry se obracely k lidovému umění a hledaly v něm nové náměty a umělecké postupy. Na československém území se zájem o venkovský lid stupňoval od roku 1848, kdy byl vydán dne 7. 9. 1848 na návrh říšského sněmu vydán císařem patent o zrušení poddanství. Patentem byla zrušena robota a všechny ostatní poddanské povinnosti a vztahy. Začíná se oceňovat význam venkovského lidu pro jazyka a národ, sbírají se jeho pohádky, písně a přísloví, básníci pokládají za vrchol umění vystihnout prostotu a zpěvnost lidových písní. Neúnavní sběratelé přicházeli mezi lid a obdivovali jeho dřevěné stavby, malované příbytky, výšivky.<sup>7)</sup> Inspiraci z lidových zdrojů využívala nejdříve literatura a hudba, po roce 1848 ve větší míře také výtvarné umění. Nejstarší zobrazení venkovanů v lidových krojích se vyskytují ve výzdobě rozmanitých tiskovin a v tvorbě lokálních malířů (střelecké terče, vývěsní štíty). Od přelomu 18. a 19. století se množí grafické listy tvořící nezřídka celá krojová alba. K těmto dokladům se řadí například různá dokumentární vyobrazení od českých i cizích malířů a grafiků, jako na Moravě byli S. Mansfeld, V. G. Kininger, W. Horn, J. A. H. Gallaš, F. Kalivoda. Využití inspirace lidovým prostředím reprezentuje ve výtvarném umění po roce 1848 nejlépe rozsáhlá tvorba zakladatele českého národní malířství J. Mánesa, sahá od vynikajících dokumentárních studií lidových typů a krojů až po svérázné stylizace venkovských motivů (Líbánky na Hané, 1849), jimiž podnítil vznik a rozvoj výtvarného folklorismu v českých zemích, a dokonce až po ideu vytvoření národní oděvu.<sup>8)</sup>

V těchto folkloristických snahách a hnutích se silně angažovala zejména Republikánská sdružení dorostu českého venkova, která prováděla soupisy lidových památek, oživovala nošení národních krojů,<sup>9)</sup> pořádala lidové slavnosti vycházející z místní tradice a pečovala o uchování lidových zvyků. Současně však agrární strana cílevědomě pěstovala tradice a regionální identitu Horácka. Tomuto účelu sloužilo i roku 1892 v Novém Městě na Moravě založené Horácké muzeum.<sup>10)</sup> Vý-

<sup>7)</sup> Ladislav Piazza, *Venkov v české literatuře*. Hradec Králové: Bratři Peřinové 1927, s. 4.

<sup>8)</sup> Lubomír Tyllner, *Lidová kultura* (1. svazek). Praha: Mladá fronta 2007, s. 477.

<sup>9)</sup> Pro zajímavost a další informace o českém národním oděvu lze odkázat na monografii Mirjam Moravcové (Mirjam Moravcová, *Národní oděv roku 1848*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd 1986, s. 43.).

<sup>10)</sup> Lukáš Fasora [et al.] (eds.), *Člověk na Moravě v první polovině 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 95.

sledkem a vrcholem těchto národopisných bádání se stala Národopisná výstava československá, která se konala v Praze roku 1895 a jejímž cílem bylo předvést život českého a slovanského lidu. Přípravné práce k národopisné výstavě československé<sup>11)</sup> daly podnět tehdy existujícím muzeím k soustavnějšímu sběru národního materiálu, jenž byl ještě před výstavou prezentován veřejnosti na krajinských výstavách a potom se stal součástí sbírek příslušných muzeí nebo nově vzniklého Národopisného muzea československého. Organizátoři výstavy ve svých svolávacích a posléze ve sborníku, jenž z výstavy vznikl a je cenným dokladem tehdejšího stavu české a slovenské národopisné vědy, upozornili na jiné formy pospolitosti, jež by měl národopis studovat.<sup>12)</sup>

Folkloristiku tedy chápeme jako společenskou vědu, jejímž ústředním zájmem se stala ústní slovesnost, hudba, nářečí či lidový tanec. V českých zemích bývá folkloristika obvykle vymezována folklorem hudebním, slovesným, tanečním a dramatickým. Do umění tak folklor proniká v různých podobách. V umělecké hudbě se spektrum jeho využití pohybuje od prostých citací a harmonizací lidových písní a tanečních melodií až k umělecky náročnému přetavení folklorního materiálu ve složité, původní podobě melodií již velmi vzdálené hudební novotvary. V poezii a literatuře lidové podání inspirovalo řadu ohlasových děl, jazyk, poetika a obrazy slovesného folkloru přispěly ke vzniku novodobého písemnictví a mnohá z děl inspirovaných lidovou tradicí vytvořila základ české poezie a prózy (F. L. Čelakovský, K. J. Erben, A. Jirásek).<sup>13)</sup> Společenské klima po roce 1918 se vyznačovalo vyzdvihováním kvalit národní kultury a způsobilo zvýšení zájmu široké veřejnosti o tradiční formy života na venkově. Vlna folklorismu v podobě slavností, plesů a průvodů doprovázela společenský život mladé republiky. Reprodukce obrazů Joži Uprky zdobily domácnosti, pohlednice s krojovanými výjevy jeho epigonů zaplavily trh. Došlo k explozi četných národopisných slavností v podobě různých „Roků“ (např. Valašský – Rožnov p. Radhoštěm 1925, Hanácký – Přerov 1923), „Dnů“ (např. Slovácký – Uherské Hradiště) či „Slavnosti“ (např. Líšeňské – Líšeň 1933) pomáhajících popularizovat projevy tradičního života

<sup>11)</sup> Přípravné práce probíhaly v jednotlivých regionech, proběhlo na 170 krajinských výstav a početné národopisné slavnosti.

<sup>12)</sup> Jaromír Jech, *Lidová prozaická tradice v ústním a písemném projevu*. In: *Lidová tradice: Uspořádali Jaromír Jech a Olga Skalníková*. Praha: Academia 1971. s. 83.

<sup>13)</sup> Lubomír Tyllner, c. d. (pozn. 5), s. 220.

na venkově. Akce měly za následek zafixování určitého romantizujícího obrazu, s jehož dědictvím se setkáváme dodnes.<sup>14)</sup>

### 1.3 Zachycení folkloru ve filmu

Při zmínce o pronikání folkloru v jeho nejrozličnějších podobách do uměleckých děl zůstala stranou problematická otázka vztahu filmu k lidovému umění. Film se z pochopitelných produkčních důvodů (novost, nákladnost a nedostupnost techniky) nikdy nestal médiem lidového umění, tak jako tomu bylo v případě výtvarného umění, tance či hudby.<sup>15)</sup> Nicméně již ve dvacátých letech 20. století se začal rozvíjet na našem území žánr vědeckého dokumentu, zejména pak v prostředí rychle se emancipujícího Brna, které si budovalo pozici druhého hlavního města mladé republiky. Po vzoru Anglie zde totiž začala působit vysokoškolská extenze – cyklus přednášek vysokoškolských profesorů pro veřejnost. K nejangažovanějším vysokoškolským profesorům Masarykovy univerzity v pořádání extenze patřili Bedřich Václavek, Vladimír Úlehla či František Trávníček, který ve školním roce 1924 přednášel o nářečích jazyka českého.<sup>16)</sup> Rozvíjelo se zde vysoké školství, výzkumné ústavy, v nichž se tvořily podmínky pro aplikaci moderních vědeckých postupů včetně zmíněného filmového dokumentu. Příznivé ovzduší provázené dostatečným zájemem aktivních tvůrců vyústilo v roce 1924 do založení pobočky Československé společnosti pro vědeckou kinematografii. Hybnou pákou dění se stal známý biolog a zároveň obdivovatel tradiční kultury Vladimír Úlehla,<sup>17)</sup> který byl zasvěceným ctitelem tradiční kultury (především oblasti Horního ústí) a tak vedle přírodovědných filmů, v nichž mikroskopickými a časosběrnými metodami natáčel růst a pohyby rostlin, vznikaly pod jeho vedením i snímky národopisné.<sup>18)</sup>

<sup>14)</sup> Lukáš Fasora [et al.] (eds.), *Člověk na Moravě v první polovině 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 411.

<sup>15)</sup> Luboš Ptáček, *Země, region, nebo provincie? Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2004, s. 9.

<sup>16)</sup> *Dějiny univerzity v Brně*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně 1969, s. 170.

<sup>17)</sup> Vladimír Úlehla (nar. 16. 7. 1888 – zem. 3. 7. 1947) v roce 1919 nastoupil na přírodovědeckou fakultu Univerzity Karlovy, kde působil jako asistent při Ústavu rostlinné fyziologie. O dva roky později, v roce 1921, byl jmenován mimořádným profesorem na nově založené Masarykově univerzitě v Brně, kde zřídil a vedl Ústav pro fyziologii rostlin. Zde byl roku 1931 jmenován řádným profesorem.

<sup>18)</sup> Lukáš Fasora [et al.] (eds.), *Člověk na Moravě v první polovině 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 415.

Tuto novátorskou metodu výzkumu s filmovým záznamem a zájmem o specifickou oblast národopisného filmu ovšem můžeme spojovat rovněž s Úlehlovým vrstevníkem Františkem Pospíšilem.<sup>19)</sup> Jeho bádání o lidovém tanci a dokumentace moravských menšin je známa zejména v úzkém kruhu národopisců, ovšem podrobné informace o tvorbě a životě tohoto neúnavného moravského nadšence a patriota lze dohledat v textu Hany Dvořákové.<sup>20)</sup>

Pro naše účely postačí z uvedené studie Hany Dvořákové zdůraznit objevnost jeho přednášek, které spočívaly v projekci diapozitivů a filmových záznamů, které se staly objevnými i pro odborné publikum a zařadil se tak mezi průkopníky dokumentárního filmu. Současně se věnoval i systematickému zaznamenávání zpěvů lidových písní na fonograf, čímž se mu podařilo uchovávat autentické provedení lidových písní.<sup>21)</sup> Kromě toho Pospíšilovy materiály obsahovaly vedle fonografických záznamů také podrobné údaje o interpretech a fotografie pořízené při nahrávání. Na rozdíl od většiny svých kolegů tedy používal pro zachycení projevů tradiční kultury fotoaparát, fonograf a filmovou kameru a využíval tak při svých terénních výzkumech technických novinek.

Pro tvorbu obou tvůrců se stalo charakteristickým prvkem jejich nefalšované nadšení pro výjimečnost a jedinečnost moravského regionu. V roce 1927 natočil Vladimír Úlehla snímek *Velikonoce na Moravě*, zhruba ve stejnou dobu točil i František Pospíšil film o vynášení smrtky, zhotovování kraslic a o obřadním tanci Královničky. Jejich první spolupráce je nicméně doložena až v roce 1928 při přípravách na Výstavu soudobé kultury<sup>22)</sup> a následně při natáčení filmu *NA MORAVSKÝCH DĚDINÁCH*.<sup>23)</sup>

Oba tvůrci si uvědomovali, že život v tradičních pořádcích pozvolna mizí a jejich motivací se stala snaha zachytit tento proces prostřednictvím filmové kame-

---

<sup>19)</sup> František Pospíšil působil dlouhá léta jako správce selského oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

<sup>20)</sup> Hana Dvořáková: *Etnograf a filmař - Příklad Františka Pospíšila*. In: Lukáš Fasora [et al.] (eds.), *Člověk na Moravě v první polovině 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 404 – 407.

<sup>21)</sup> Pro zajímavost lze zmínit, že ve stejné době se podobnou činností zabýval Pracovní výbor pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku, jehož předsedou byl Leoš Janáček.

<sup>22)</sup> Výstava soudobé kultury Československa, která velkolepě demonstrovala k příležitosti 10. výročí republiky dosaženou kulturní, ale i hospodářskou úroveň mladého státu. Výstava je spojována s otevřením bran nově postaveného brněnského výstaviště dne 26. 5. 1928.

<sup>23)</sup> Vlasta Svobodová, *Český etnografický film 1918 – 45*. Československá společnost pro vědeckou kinematografii: Brno 1994, s. 25.

ry. František Pospíšil chtěl dokonce prostřednictvím svých děl vyburcovat zájem veřejnosti o záchranu lidové kultury. Cestu spatřoval v popularizaci a otevřené prezentaci lidové kultury na veřejnosti. Jeho myšlenky však byly značně idealistické, až naivní. Pro představu můžeme ocitovat jeden z jeho četných příspěvků a výzev k široké veřejnosti: *„Zachraňuj a sbírej pro etnografické (selské) oddělení Moravského zemského muzea v Brně! A jsi li snad selské - moravské krve, tož dvojnásob přilož obě ruce k dílu! Pomáháš tím dobudovati pro sebe pro své děti obrovitý, ničím nezničitelný pomník staré a bohdá veliké selské kultury jak duchovní, tak i materiální, ve své rodné zemi na Moravě!“*<sup>24)</sup>

## Příklad: Mizející svět

Vladimír Úlehla v porovnání s idealistickým pojetím Františka Pospíšila vnímal společenskou proměnu moravského venkova v důsledku hospodářských změn jako nezvratný proces, který je třeba co nejdříve zachytit prostřednictvím filmové kamery, než dojde k jeho úplné a nezvratné proměně. Za výsledek této snahy můžeme považovat dokumentárně laděný snímek MIZEJÍCÍ SVĚT, jehož slavnostní premiéra se konala počátkem roku 1933 a do kin byl snímek uveden 7. 4. 1933. Ostatně v jednom z komentářů k tomuto snímku Vladimír Úlehla hořce poznamenal, že *„náš kulturní život staví v přítomné době na zvorech cizích. Naše kultura, to, čemu se říká lidové umění, zvyky, zkušenosti, mizí prudce tak, jak venkov přestává býti venkovem a jak slepě imituje město, které zase nemá skoro vlastního, z tradice vyrůstajícího života.“*<sup>25)</sup> Jedním z důležitých témat tohoto snímku se tudíž staly vymírající tradice a zvyky na moravském venkově, konkrétně v oblasti Hornácka na Moravském Slovácku.

Velký znalec a obdivovatel slováckého folkloru Vladimír Úlehla si se zvýšenou pozorností všiml kulturních a společenských „pohybů“, které se za první republiky odehrávaly na moravském venkově. Kroje, nářečí, písnička, zkušenosti uložené v příslovích, pořekadlech i pranostikách, znalost přírodního životaběhu, to vše podle Úlehly doslova mizelo jako sníh na slunci. I proto chápal jako svůj úkol

<sup>24)</sup> František Pospíšil. Etnografické oddělení moravského zemského muzea v Brně 1928, s. 11.

<sup>25)</sup> Lucie Česálková: Obraz venkovské idyly - Film Mizející svět Vladimíra Úlehla. *Dějiny a současnost* 30, 2008, č. 6, s. 35.



a zároveň poslání filmaře tento transformující se venkov zachytit dokumentární kamerou.<sup>26)</sup> Tuto tradici a přitažlivost původního venkova chtěl Úlehla zachytit na pozadí změn, k nimž na venkově začalo docházet v důsledku hospodářských změn a prostřednictvím konfrontace s městským, industriálním stylem života.

V souvislosti s natáčením tohoto Úlehlova folkloristického snímku napsal Roman Jakobson článek<sup>27)</sup> pojednávající o úpadku folkloru, který označil za završenou formu umění, na níž zkrátka nelze vybudovat nové umělecké dílo. Jakobson tak dochází k závěru, že Úlehlou zvolený princip syžetového filmu je jedinou správnou cestou. Oprávněnost tohoto přístupu Roman Jakobson dokládá nejedním příkladem z dějin umění a zmiňuje například neúspěšné pokusy o mechanické zfilmování baletu. Završenou formu jednoho umění tedy nelze přenést beze změny do sféry jiného umění. Završená forma umění může být použita pro nové umělecké dílo pouze jako materiál, který je předmětem uměleckého přetvoření. Jakobson uvádí, že umělecký film, který se chce zabývat folklorem, může postupovat různými způsoby: *„Střetnutí mezi světem folkloru a dnešní městskou kulturou může být ztvárněno jako chvalozpěv na jeden ze dvou bojujících světů. Buď jako hymnus na industrializaci - to je cesta Ejzenšteinova a Dovženkova, kterou Úlehla jít nechtěl, nebo jako chvalozpěv na tradiční vesnici. Tato cesta je vzhledem k povaze materiálu neschůdná. Příliš zjevná je ve Velké bezmoc starých forem v jejich boji s formami novými. Hned vedle odbočka železnice a dvě hodiny cesty do Brna, rozhlas a noviny, vojenská služba, sokolové a politické strany, elektřina a traktory, městské výrobky a škola - to vše vesnici neúprosně transformuje a postupně omezuje její svébytnost. Nikoli nadarmo hovoří titul filmu o světě, který zaniká.“*<sup>28)</sup> Z tohoto důvodu dle Jakobsona film MIZEJÍCÍ SVĚT musel dospět k jinému řešení problému uměleckého přetvoření folkloru. Ukazuje vesnici tak, jak ji vidí hrdinka filmu - mladá žena, která na venkov přišla sbírat lidové písně. Hrdinka je oslněna ornamentálností vnější folklorní formy, která se sama pod vlivem nových okolností proměňuje. Sklon k pestrosti jako takové, nepředmětnost - to jsou charakteristické rysy místní lidové kultury. Spolu s tím, jak tato kultura stále

<sup>26)</sup> Srov. Lucie Česálková, Obraz venkovské idyly - Film Mizející svět Vladimíra Úlehla. *Dějiny a současnost* 30, 2008, č. 6, s. 35.

<sup>27)</sup> Roman Jakobson, Mizející svět. Film umírajícího folkloru - prof. Dr. Úlehla jako filmový režisér. *Illuminace* 10, 1998, č. 2, s. 89 - 92.

<sup>28)</sup> Roman Jakobson, c. d. (pozn. 27), s. 92.

odumírá, stávají se ozdoby na krojích stále strojenějšími a tintěrnějšími, slavnosti stále nepřirozenějšími, pravidla chování stále povrchnějšími.<sup>29)</sup>

Jakobsonův článek týkající se otázky folkloru byl uveřejněn v pražském německém listě *Prager Presse* v září 1932 ještě před dokončením samotného snímku. Bližší souvislosti ohledně Jakobsonova článku o světě mizejícího folkloru, na jehož existenci upozornil přetisk v obsáhlém německém výboru Jakobsonových sémioticky orientovaných prací,<sup>30)</sup> přináší doprovodný článek Petra Mareše k jeho českému překladu tohoto článku.<sup>31)</sup> Mareš se zde domnívá, že Jakobsonova motivace k napsání tohoto článku mohla být podnícena faktory odborné i osobní povahy. Jednak se Roman Jakobson od počátků své vědecké dráhy hluboce a soustavně zabýval folklorem a jeho specifičností, jednak se blížila Jakobsonova habilitace na brněnské Masarykově univerzitě, na níž působil rovněž Vladimír Úlehla.

Jakobson se tudíž vyjadřoval o díle ve stavu zrodu a nemohl se zaměřit, jak tomu bylo v jeho jiných analytických pracích, na hotový výtvar a posunout článek k obecnější úvaze, v níž by byla jasně patrná jeho formalistická východiska (protiklad materiálu a jeho uměleckého ztvárnění). Jádrem Jakobsonova článku tak tvoří výklady o střetávání vesnické a městské kultury a o procesu rozrušování vesnické kultury, propojené s ne zcela soustavnými poznámkami o postavách, ději a obrazovém ztvárnění vznikajícího filmu.<sup>32)</sup> Další zajímavostí je Úlehlovo spojení se scenáristkou MIZEJÍCÍHO SVĚTA Svatavou Pírkovou, budoucí manželkou Romana Jakobsona.<sup>33)</sup> Společně se pak v následujících letech podíleli s Vítězslavem Nezvalem a Miroslavem Dismanem na scénáři k filmu *NA SLUNEČNÍ STRANĚ* v režii Vladislava Vančury z roku 1933.

Snímek je zajímavý pro studium folkloru z hlediska jazykové složky svou dokumentární povahou, již lze přičíst dokumentační a reportážní hodnoty navzdory nepříliš kvalitnímu zvukovému příjmu dialogů, zpěvů a hudby. Mluvený projev filmových postav je totiž ve snímku v souladu s prostředím, v němž se posta-

<sup>29)</sup> Roman Jakobson, c. d. (pozn. 27), s. 92.

<sup>30)</sup> Roman Jakobson, *Sémiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. (Ed. Elmar Holenstein.) Frankfurt a. M. 1988, s. 251-255.

<sup>31)</sup> Petr Mareš.: Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru. *Illuminace* 10, 1998, č. 2, s. 87 - 88.

<sup>32)</sup> Petr Mareš, c. d. (pozn. 31), s. 87.

<sup>33)</sup> Svatava Pírková - Jakobsonová (nar. 19. 3. 1908 - zem. 19. 9. 2000) později společně s Romanem Jakobsonem působila na Harvardově univerzitě, kde vyučovala češtinu, slovanské literatury a folkloristiku.

vy narodily a v němž dlouhodobě žily. Dokumentárního zachycení autentického jazykového projevu se tvůrcům podařilo docílit obsazením skutečných obyvatel Velké nad Veličkou, v níž se děj snímku odehrává. Z velké části se jednalo o tamější studenty, pro něž představoval specifický ráz hornáckého nářečí přirozenou součást jejich projevu.

Důležitou roli také sehrál fakt, že na natáčení byl přítomný jazykový poradce přes hornácké nářečí a celá řada dalších významných folkloristů ze sdružení Velká, o jehož náplni a významu bude na následujících stranách ještě zmínka. MIZEJÍCÍ SVĚT se tak stal jedním z mála snímků, které alespoň zčásti naplňovaly představu jazykovědce a člena pražského lingvistického kroužku Miloše Weingarta o přínosu zvukového filmu. Jako jazykovědec totiž viděl přínos zvukového filmu v jeho budoucím uplatnění jakožto záznamového média pro výzkum zvukových a gestických projevů řeči v oblasti dialektologie.

Vzhledem k tomu, že oblast Hornácka je dodnes v širším povědomí obyvatel známá svým zachovalým a poměrně specifickým nářečím, představovalo jeho pravdivé zachycení jednu z hlavních povinností filmového štábu MIZEJÍCÍHO SVĚTA. Vždyť původní řeč obyvatel hornáckého území představuje stejně tak zajímavou skutečnost jako například dochované kroje, tradice anebo lidové tance. O tom, jak důležitou roli představovalo pro tvůrce věrné zachycení hornáckého dialektu, svědčí přítomnost dialektologa na natáčení. Na natáčení snímku se totiž osobně podílel dialektolog a odborník v oblasti lidové kultury Hornácka profesor Karel Klusák, spoluzakladatel tamějšího národopisného muzea.<sup>34)</sup> Jeho odborných znalostí se proto Vladimír Úlehla rozhodl využít při natáčení, neboť Klusákův otec působil dlouhá léta ve Velké nad Veličkou jako učitel a Karel Klusák zde prožil své dětství. Z tohoto důvodu oplýval výtečnou znalostí hornáckého nářečí se všemi jeho specifiky. Ve svých studiích či přednáškách však zachycoval osobitost a jedinečnost celé oblasti, včetně slavných hornáckých slavností. Na základě jeho publikační a pedagogické činnosti se můžeme domnívat, že na výsledném tvaru MIZEJÍCÍHO SVĚTA mohl mít mnohem větší podíl, než pouhý dohled na nářeční materiál. Jeho myšlenky a úvahy, které se vztahují k hornáckému folkloru, jsou totiž v souladu s výsledným vyzněním samotného snímku. Vladimír Úlehla jej

<sup>34)</sup> Karel Klusák (\* 9. 8. 1886 Josefov - + 16. 3. 1976 Brno) spojil vrcholná léta své pedagogické, vědecké a národopisné činnosti s funkcí zemského školního inspektora v Brně.

ostatně sám citoval ve své publikaci *Živá píseň*,<sup>35)</sup> kde vyzdvihl jednu ze zapomenutých Klusákových přednášek O folkloru, proslovenou na sjezdu pokrokové mládeže 14. 9. 1912 ve Strážnici. Jako jazykovědec v ní poukázal na význam znalosti dialektu krajiny, kde žije a mezi lidem pracuje inteligence, i na důležitost kroje, který spolu s výšivkami je uměleckým dílem a tyto prvky by neměly tak jednoduše vymizet z obecného povědomí. Vyslovil se tehdy pro uchování těchto folklorních hodnot a vytyčil úkol oddálit zánik šířením úcty ke kroji a k lidovému umění vůbec ve veřejnosti, ve školách, v muzeích. Ocitujme alespoň jednu z jeho četných myšlenek vztahujících se k tématu národní kultury. „*Když každý národ jako člen veliké společnosti lidské má přispívat něčím vlastním tomuto celku, má tytéž povinnosti i kmen vůči svému národu. V našem kmeni jsou ještě zachovány čisté prvky svérázného života, jaké bychom marně hledali u kmenů českých. Nevídám v nich překážky pro soudobý ruch světový, ale tvrdím, že pokud si uchovají to čisté a krásné, co jim zbylo po dnešní dobu, potud mohou být kulturní jednotkou, přestože odlišnou od ostatních.*“<sup>36)</sup>

Díky jeho odborným znalostím a zkušenostím se tvůrcům podařilo docílit jedinečné věrnosti mluveného projevu tamějších obyvatel, přičemž patrně nejcharakterističtější prvek hornáckého nářečí představuje „l“, které zní jako „v“. Vždyť tento jev se odráží i v samotných názvech některých písní, z nichž lze jmenovat například *Jak si Janoško pres ty hory přešeu* anebo *Letěu, letěu roj*. Konec konců i před samotným uvedením snímku do kin byl předložen cenzurní komisi jako „zvukové drama s dialogem v nářečí moravsko-slovenském“. Pro zajímavost lze zmínit, že v lednu roku 1933 pak komise film uznala za takzvaně kulturně - výchovný. Přestože kulturně výchovná nota snímek privilegovala tím, že za jeho promítání kinaři nemuseli odvádět dávku ze zábav, příliš velkou odezvu film u publika nezískal.<sup>37)</sup> Ve výše uvedené stati Petra Mareše je dokonce upřesněno, že hospodaření vyústilo ve více než milionový schodek. Úlehlův podnik tak skončil finanční katastrofou a věřitelé podali žalobu, která byla projednávána před krajským civilním soudem v Brně, v souvislosti s tím poté byly exekučně zabaveny

<sup>35)</sup> Vladimír Úlehla, *Živá píseň*. Praha: František Borový 1949.

<sup>36)</sup> Jaroslav Orel, PhDr. Karel Klusák - in memoriam - In: *Národopisné aktuality*. Krajské středisko lidového umění ve Strážnici 1976, č. 4, s. 301 - 302.

<sup>37)</sup> Lucie Česálková: *Obraz venskoverské idyly - Film Mizející svět Vladimíra Úlehla*. *Dějiny a současnost* 30, 2008, č. 6, s. 34.

předměty za více než 90 tisíc korun a dluh pak Vladimír Úlehla musel splácet do konce života.<sup>38)</sup>

Hranou zápletku *MIZEJÍCÍHO SVĚTA* lze výstižně charakterizovat podtitulem snímku, který zní „příběh lásky z moravsko-slovenského prostředí“. Mladá etnoložka Stana přijíždí do terénu studovat a nahrávat místní lidové písně na fonograf. Při svém výzkumu starých lidových písní doslova propadá krásám zdejšího kraje, navíc se postupem času zamiluje i do zdejšího chlapce Jury. Mnohem důležitější je skutečnost, že osobní příběh hlavní hrdinky se odehrává na pozadí běžného života dědiny a zároveň můžeme sledovat celou řadu lidových slavností, obřadů či průvodů, které jsou dodnes pevně zakořeněné v životě hornáckého lidu. Příběh mladé etnoložky a její postupné seznamování se zdejšími atypickými kulturními projevy tudíž umožnilo Vladimíru Úlehlovi představit publiku autentické zachycení celé řady velkých církevních obřadů, kromě toho i obřad svatby či pohřbu. K prvnímu setkání Stany s Jurou ostatně dochází při bohoslužbě na Velký Pátek v kostele v Javorníku. Nicméně v celkovém vyznění působí hraná zápleтка snímku velmi uměle a nepřirozeně. Z hlediska užitých nářečních prvků je ovšem mnohem důležitější dokumentární povaha tohoto snímku.

Vladimír Úlehla využil při natáčení metodu časosběrného dokumentu, ale i vědeckých záběrů růstu rostlin, kterým se ve své tvorbě cíleně věnoval. Snímek byl navíc vydán i jako dokumentární film o délce 1200 m (necelých 45 minut) pro pana prezidenta, ministerstvo školství a Akademii věd a umění.<sup>39)</sup> *MIZEJÍCÍ SVĚT* vznikl jako součást Úlehlova rozsáhlého projektu, který měl zachytit lidový život Hornácka ve všech jeho ohledech. Společně s Arnoštem Inocencem Bláhou založil Vladimír Úlehla Studijní sdružení Velká, které mělo ze všech různých úhlů pohledu zkoumat ryzího československého člověka.<sup>40)</sup> Slovo Velká v názvu odkazuje na jihomoravskou vesnici Velká nad Veličkou při hranicích se Slovenskem, kde mělo proběhnout bádání. Toto sdružení bylo v podstatě kolektivem specialistů dílčích folkloristických oborů a jejich cílem bylo dlouhodobě sledovat a studovat život, tradice a zvyklosti vesničanů v okolí Velké nad Veličkou. Kvůli ekonomické krizi

<sup>38)</sup> Petr Mareš, c. d. (pozn. 31), s. 88.

<sup>39)</sup> *Svět ve filmu a obrazech*, 1932, číslo 7, s. 10.

<sup>40)</sup> Martin Fojtů: Fyzilog, filmař, filozof nebo novinář? Děkan Úlehla byl vším. Dostupný na WWW: <[http://info.muni.cz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1950&Itemid=134](http://info.muni.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=1950&Itemid=134)> [vyšlo 15. 10. 2010; cit. 5. 2. 2012].

ve třicátých letech ovšem nebylo možné rozsáhlý projekt realizovat v zamýšlené podobě, přesto Úlehla v roce 1931 uskutečnil se skupinou badatelů sociologický průzkum a přitom zde natočil několik krátkých filmových záznamů ze života obyvatel této hornácké obce (Podjaří na Hornácku, Boží tělo, Pouť do Kuželova, Legrúti, Svatba ve Velké, Jaro a léto na Hornácku, Velká, Javorník atd.).<sup>41)</sup> O rok později se Úlehla s etnografickým a filmovým štábem vrátil natáčet MIZEJÍCÍ SVĚT.

Úlehlovými spolupracovníky se při natáčení stali ze sdružení Velká pocházející odborníci na slováckou hudbu (Vilém Tauský), kroje (Anna Klusáková), dialekt (Karel Klusák), místní vybavení světnic a stodol, nástroje a nářadí (Vlasta Zemanová) a zvyky (Jan Husek).<sup>42)</sup> Úkol těchto spolupracovníků spočíval v co nejvěrnějším zachycení etnografické pravdivosti. Jejich odborné znalosti a rady umožnily Úlehlovi zachytit oblast hornáckého<sup>43)</sup> Moravského Slovácka v jeho původní podobě, včetně lidových obyčejů či slováckého folkloru a nářečí. Vždyť už samotné reklamní ohlášení v časopise Kino lákalo potencionální diváky na: „*První zvukový film z Moravského Slovácka.*“<sup>44)</sup>

Hornácké nářečí můžeme ve filmu zaznamenat ve dvou různých podobách. V prvním případě se jedná o dialogy postav, které představují autentický záznam hornáckého mluveného projevu. Ve druhém případě se jedná o nářeční prvky obsažené v textech lidových písní, jejichž studium a záznam na fonograf je ostatně zakomponováno do samotné zápletky filmu. Vzhledem k úzkému vztahu lidové písně k prostředí a geografickým podmínkám svého vzniku je pochopitelné, že slovácká lidová píseň procházela plynulým vývojem a stala se jedním z nejcharakterističtějších prvků této oblasti. Vždyť Slovácko a konkrétně i oblast Hornácka se dodnes vyznačují celou řadou zachovalých lidových písní, ačkoliv se nejedná o příliš rozlehlý region.<sup>45)</sup> Nemůžeme se tedy divit, že i v Úlehlově snímku

<sup>41)</sup> Jan Mička, Galerie osobností národopisu - prof. Vladimír Úlehla. *Časopis Folklor*, 2004, č. 2. Dostupný na WWW:<<http://www.fos.cz/public/kapitola.phtml?kapitola=6555>>[vyšlo 22. 4. 2004; cit. 5. 2. 2012].

<sup>42)</sup> Lucie Česálková: Obraz venskované idyly - Film Mizející svět Vladimíra Úlehla. *Dějiny a současnost* 30, 2008, č. 6, s. 34.

<sup>43)</sup> Hornácko je národopisnou a kulturní oblastí Moravského Slovácka ležící na úpatí Bílých Karpat na moravsko - slovenském pomezí, jeho centrem a největší obcí oblasti je právě Velká nad Veličkou.

<sup>44)</sup> *Kino*, 1933, ročník 3, číslo 1, s. 13.

<sup>45)</sup> Území Hornácka tvoří devět vesnic (Hrubá Vrbka, Javorník, Kuželov, Lipov, Louka, Malá Vrbka, Nová Lhota, Suchov, Velká nad Veličkou).

zaznívají tyto lidové písně v tak hojném počtu. První lidová píseň ostatně zaznívá již během úvodní titulkové sekvence. Plynulý vývoj slovácké písně souvisí se zdejší pečlivým pěstováním tradicionalismu a zejména s geografickými podmínkami, proto nebyla oblast Moravského Slovácka tak snadno přístupná módním městským vlivům, které začaly v 19. století převládat na českém území a začaly lidovou píseň v národním zpěvu postupně pohlcovat. Do té doby se totiž lidová píseň vyvíjela autonomně vedle umělých písňových oblastí, jejichž vlivy stačila neustále absorbovat. Zpěvný styl a výrazové prostředky lidové písně, konzervující hlavně stadium konce 18. století, nemohly stačit všem požadavkům rušné doby, a proto zůstávaly lidové písně zachovány v dosavadní tradici jen na některých místech, například na Moravském Slovácku<sup>46)</sup>

Lidové písně se obecně výrazně odlišují od běžné mluvy svými nářečními výrazy a v některých případech i využitím poměrně zastaralých výrazů. V případě slováckých písní je tento jev ještě zesílen, což je patrné i z použitých archivních písní v Mizejícím světě. Pro lepší představu stačí uvést již pouhé názvy lidových písní, v nichž můžeme poměrně lehce zaznamenat nářeční výrazy a jevy tohoto nářečního území: Jako si Janoško pres ty hory *prešeu*, Hoj, srdečko moje, cože *mňa* tak bolíš, *Zabite mňa, šak su márný*, *Dybych* byla *vtáčkem*, Vyjel *šohaj* orati, Teče voda, teče, Na tu *svatú* Katerinu, *Ej* na Velických *lúkách*. Díky kvalitnímu a pestrému výběru lidových písní si můžeme utvořit ucelený vhled do tematiky a stylu hornáckých lidových písní, z jejichž bohaté nabídky čerpal Vladimír Úlehla. O jeho vášni a nadšení pro sběr lidových písní svědčí jeho monografie *Živá píseň*, v níž zachytil více než 250 písní ze Strážnicka.<sup>47)</sup>

Hudební projev v MIZEJÍCÍM SVĚTĚ bychom mohli analyzovat z řady hledisek, pro naše účely pro začátek postačí jeho komunikační funkce. Prostřednictvím písní a tance v tomto snímku Úlehla vyjádřil vnitřní pocity zdejších prostých lidí a podařilo se mu vystihnout jak jejich radost, lásku k životu, tak i všední starosti či nelehký životní úděl.

Z dialektologického hlediska se ovšem jeví jako důležitější otázka, do jaké míry vůbec mohou být texty lidových písní spolehlivým zdrojem pro dialektologický výzkum. Podobný problém lze spatřovat také ve výzkumech lidových říkanek,

<sup>46)</sup> Československá vlastivěda - Lidová kultura. Praha: Orbis 1968, s. 347.

<sup>47)</sup> Vladimír Úlehla, *Živá píseň*. Praha: František Borový 1949.

pohádek a jiných slovesných tvarů. Z definice lidové písně vyplývá, že její tvar je obměňován v každém dalším znění, s každým novým interpretem a novou situací. Její vznik tak závisí na nadání a na vlastnostech tvůrců a interpretů.<sup>48)</sup> Lehce tak může dojít ke stylizaci jazykových prostředků a text lidové písně se tak stává nespolehlivým zdrojem, protože se kvůli přejímání či úpravám mohl zcela změnit původní charakter písně. Na tuto nespolehlivost z dialektologického hlediska upozorňuje J. F. Hruška v předmluvě svého slovníku: „nelze písní užívatí za doklady dialektologické, protože bývají v nich i tvary zvláštní, v dialektu samém neživotné [...] tvary takové zajisté povstaly při zpěvu ze snahy po mluvě umělejší, než jest v životě všedním“.<sup>49)</sup> Pokud se navíc připojí k vědomé jazykové stylizaci, k níž se často uchýlil její anonymní lidový autor, ještě vliv krajových variant písní a nezcela věrný zápis sběratele, stává se text lidové písně nanejvýš jen dokladem částečně doplňujícím, jímž pouze znovu registrujeme lokálně příznakový jazykový jev.<sup>50)</sup> Ačkoliv byl Vladimír Úlehla nadšeným sběratelem lidových písní a dokázal citlivě zpracovávat a zachovávat původní nářeční prvky v písních, byl si zřejmě složitosti této problematiky vědom, a proto se na natáčení snímku podílel kromě již zmiňovaného dialektologa Karla Klusáka také odborný poradce přes slovácké lidové písně, dirigent a hudební skladatel Vilém Tauský.<sup>51)</sup> Spolupráce těchto odborných pracovníků se jeví jako nezbytná povinnost, pokud chtěl Úlehla ve svém snímku věrně a kvalitně zachytit zvučnost nářečí v lidových písních. Dalším důvodem zdařilého zachycení lidových písní v původní podobě představuje zvolení znamenitého hudebního doprovodu v podání Ľorkovy muziky z Hrubé Vrbky a kapely Martina Miškeříka z Velké nad Veličkou.

O hudební doprovod písní se postarala celá řada nástrojů, které se na Hornácku vyskytují, od primitivních píšťalek až po cimbál, housle či kontrabas. V 50. let 19. století se objevila tzv. hudecká sestava, čítající dvoje či troje housle. Od 90. let 19. století přibyla viola, klarinet, velká, malá basa a žesťové nástroje. Na počátku

<sup>48)</sup> Lubomír Tyllner, *Lidová kultura* (1. svazek). Praha: Mladá fronta 2007, s. 485.

<sup>49)</sup> J. F. Hruška, *Dialektický slovník chodský*. Praha: 1907.

<sup>50)</sup> Jaroslava Hlavsová: Z tradice vzájemných vztahů české dialektologie a etnografie. *Naše řeč* 66, 1983, číslo 3. Dostupné na WWW: <[http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6389#\\_ftn12](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6389#_ftn12)>[vyšlo nedat.; cit. 16. 2. 2012].

<sup>51)</sup> Vilém Tauský (\* 20. 7. 1910 Přerov - + 16. 3. 2004 Londýn) byl žákem Leoše Janáčka. V roce 1939 utekl před nacisty do Velké Británie, kde řídil československý armádní vojenský orchestr.



30. let 20. století se složení skládá z primu, konter (dvoje housle), basy, klarinetu a teprve nyní přibývá pro lidovou muziku tak typický cimbál. Hudci (lidoví muzikanti) se dodnes těší zvláštnímu zájmu, o čemž se můžeme přesvědčit v článcích o jejich muzikách, způsobu hry na nástroje či knihy zaznamenávající jejich životní cesty. K nejdůležitějším stylovým prvkům hudecké hry na Hornácku patří harmonická stránka, ornamentika a rytmus, klarinetu a teprve nyní přibývá pro lidovou muziku tak typický cimbál.<sup>52)</sup> Stručné uvedení do problematiky souvisí s jedním z nejvýznamnějších hudebních - Janem Ľorkem III. Ľorkova muzika z Hrubé Vrbky se totiž dostala na výbornou úroveň počátkem třicátých let, kdy si ji Vladimír Úlehla vybírá pro svůj vznikající časosběrný dokument MIZEJÍCÍ SVĚT. Podle objektivních rozborů ornamentiky hry hornáckých primášů patřil Jan Ľorek III. bezesporu k nejbohatším z nich. Měl největší zásobu rytmických i melodicko-rytmických figur, a proto je také nejvíce střídal, zvláště v několika slokách písně. Jeho hra byla charakteristická „břinkavostí“. Prudce nasazoval smyčec shora, přičemž zabíral několik strun najednou. K dokreslení jeho nadšení pro lidovou muziku uveďme citát v jeho původní, nářeční podobě: *„To byuo moje, dyž sem hráu tú sedlácká. Já tú sedlácká nekerú sem cifrovau na kolikaterý způsob, aby to nebyuo porád stejné, aby to byuo ráz tak a podruhěj tak. Aby to pěkně vyzněuo. A huavní věc, dyž byu dobrý basista a ten kontráš. Ty teho primáša tak zrovna, pravda, jaksi pozdvihovali a temu to děuauo dobre. Alebo dyž sa postaviu dobrý zpěvák, kerý uměu dobre zpívat, pred nás, pred muzikantů, no to byuo radost hrát!“*<sup>53)</sup> Pro zajímavost lze zmínit, že ve 40. letech natočila Ľorkova muzika část hudebního doprovodu k hranému národopisnému dokumentu Hornácká svadba<sup>54)</sup> a Hody v Hrubé Vrbce (1946),<sup>55)</sup> kde se postarala o celý hudební doprovod.

MIZEJÍCÍ SVĚT tak představuje jeden z mála snímků, v němž se můžeme setkat s věrným zachycením nejen lidových písní a kroje, ale i s věrným zachycením

<sup>52)</sup> Hudební projev na Hornácku. Dostupné na WWW:<[http://www.hornacko.net/knihovna/region\\_hudba.php](http://www.hornacko.net/knihovna/region_hudba.php)>[vyšlo nedat.; cit. 16. 2. 2012].

<sup>53)</sup> Dušan Holý, Ľorkova muzika z Hrubé Vrbky - K 75. narozeninám Jana Ľorka III. Dostupné na WWW:<<http://www.hrubavrbka.cz/nase-osobnosti/jan-norek/>>[vyšlo nedat.; cit. 16. 2. 2012].

<sup>54)</sup> Hornácká svatba (svadba). Režie: Josef Lachmann, Jindřich Ferenc, Lachmannfilm, Praha, 1944.

<sup>55)</sup> Hody v Hrubé Vrbce. Režie: Jindřich Ferenc, Lachmannfilm, 1946. Jednalo se o dokumentární materiály natočené společností již v roce 1935, byly nově zpracovány a v roce 1946 vydány pro potřeby zestátněné kinematografie.

nářečního materiálu, což nebývalo ve filmové tvorbě příliš častým jevem. V následujících kapitolách si dokážeme, že mnohem častěji se můžeme ve filmové tvorbě setkat se stylizovanou podobou nářečního projevu, která však plní jinou funkci než dokumentární jako tomu bylo ve snímku Vladimíra Úlehly.

## 2. kapitola

### Nářečí v uměleckých dílech

Velmi důležitým a určujícím zjištěním, které se vztahuje k vybraným snímkům s moravskými nářečními prvky, je skutečnost, že pouze v případě snímku NEPORAŽENÁ ARMÁDA A MIZEJÍCÍ SVĚT se nejedná o adaptaci literárního, divadelního či dokonce operetního díla. Z tohoto důvodu se důležitým informačním zdrojem stávají literární a dramatické předlohy, v nichž samotných bylo nářečí, ať už ve větší či menší míře, užito. Nejprve si proto musíme položit otázku, jaké umělecké klady vlastně přináší užití nářečních prvků v ostatních uměleckých oblastech a teprve poté se zabývat konkrétním případem jejich užití ve filmu. Je totiž nanejvýš pravděpodobné, že filmoví tvůrci při tvorbě scénáře jednoduše přejímali jazyk původního díla v návaznosti na literární a dramatickou praxi v jazykovém výběru dialektismů a prvků lokálních nářečí. Ve filmové tvorbě se tak vlastně projevovala tendence, která souvisela s rozkvětem českého realismu v 2. polovině 19. století a požadavkem, aby byl jazyk díla v souladu s přesně lokalizovatelným prostředím. Možnost reflektovat zvukovou kulturu mluveného slova se však tvůrcům naskytla až v souvislosti s nástupem zvukového filmu, do té doby byli samozřejmě limitováni technickými možnostmi filmového média.

V souvislosti s realistickou tradicí užívání nářečí je nutno podotknout, že nadále přetrvávala i ve 20. století, avšak téměř výlučně právě v próze moravských autorů jako například v tvorbě Miroslava J. Sousedíka. Jeho román *Papradná nenaříká* se stal ostatně předlohou snímku DĚVČICA Z BESKYD režiséra Františka Čápa z roku 1943, v němž v menší míře po vzoru předlohy zůstalo uchováno valašské nářečí. Tato praxe je patrná také na případu snímku JEJÍ PASTORKYNĚ režiséra Miroslava Cikána z roku 1938, který byl natočen na motivy dramatu Gabriely Preissové *Její pastorkyňa*. Analýze tohoto snímku z hlediska využití nářečních prvků se budeme více věnovat v samostatném příkladu. Na úvod je však důležité tento snímek zmínit v souvislosti s tím, že autor scénáře Otakar Vávra, citlivě vycházel z dialogů původního dramatu a moravský dialekt ve scénáři nejenže zachoval, ale dokonce jej akcentoval. Nicméně v případě dramatu *Její pastorkyňa* se věhlas tohoto díla šířil nejprve prostřednictvím jeho knižního vydání,

které vyšlo vzápětí po premiéře. Z tohoto důvodu je nutné, abychom se nejprve zabývali využitím nářečí v literatuře a poté se můžeme zabývat jeho odlišným využitím v dramatu a kinematografii.

## **2.1 Proměna literárního jazyka v období českého realismu**

Uplatnění regionálních prvků v jazyce uměleckých děl má v české literární tvorbě velkou tradici. S využitím regionálních prvků se v literární tvorbě můžeme poprvé setkat v období ožívání literárního jazyka. Naplno jich však autoři začali využívat v souvislosti s nástupem českého realismu, jehož největší rozkvět spadá zhruba do období 80. let a 90. let 19. století. Je však nutné upřesnit, že s realistickými tendencemi se můžeme setkat u některých autorů již mnohem dříve. Mezi předchůdce českého realismu můžeme řadit například tvorbu Karla Havlíčka Borovského anebo Josefa Kajetána Tyla, s jehož přínosem v oblasti proměny literárního projevu se ještě blíže seznámíme.

Pro literární i dramatická díla českého realismu je charakteristické, že se v nich můžeme velmi často setkat s využitím tradičních územních specifik, které měly posloužit k zachycení a zkonkrétnění prostředí vybraného regionu. Jedním ze základních znaků realismu se tudíž kromě snahy vyprávět o skutečnosti stal také požadavek, aby děj zároveň co nejvíce odpovídal skutečnosti. S nástupem realismu tak vlastně můžeme spojovat i potřebu realismu jazyka, který by charakterizoval prostředí a postavy rovněž po stránce jazykové. Jazyk literárních a dramatických děl se tak čím dál více přibližoval autentickému jazykovému projevu prostředí, v němž se děj odehrával.

V souvislosti s nastupujícím realismem v české literatuře se tak velmi proměnila úloha literatury a jejího společenského působení, měnily se i požadavky kladené na jazyk literárních děl. V protikladu k předchozím obdobím se tak měnil slohový výběr a slohová hodnota jazykových prostředků. Tato tendence samozřejmě nebyla patrná pouze v literatuře, ale přirozeně se odrážela i v divadelní tvorbě. Počátky těchto realistických tendencí můžeme ostatně nalézt v tvorbě Josefa Kajetána Tyla. Jeho kritické poznámky k nové kulturní tvorbě obsahovaly mimo

jiné i mnoho základních soudů a postřehů o soudobém jazykovém dění, o otázkách českého jazyka a slohu literárních projevů. Vyzdvihoval požadavek na srozumitelnost jazyka, ať už v divadelních hrách anebo v krásné próze. Srozumitelnosti projevu podle něj měla napomáhat přirozenost a prostota slohu, což představovalo protiklad předchozím snahám o vznešenost a nadnesenost slohu.<sup>56)</sup>

Myšlenku o realističnosti jazyka později Josef Kajetán Tyl rozvedl, když ve svých divadelních časopiseckých zprávách referoval o jazyce české národní veselohry a pražské lokální frašky. Jazyk díla pro něj představoval určující složku obou těchto druhových divadelních forem. Národnímu rázu české veselohry totiž podle něj napomáhal právě jazyk, a to zejména svými prvky národní osobitosti a národního svérázu. Rovněž úspěch lokální pražské frašky shledal závislým na využití jazykových prostředků. Jednalo se totiž o jazyk čerpaný ze skutečnosti, jazyk čerpaný z lidu.<sup>57)</sup> V této souvislosti je zajímavé zmínit, že s využitím pražského lidového jazyka se můžeme později setkat i v hraném filmu. Patrně nejzářnějším příkladem je snímek *FALEŠNÁ KOČIČKA* z roku 1937 v režii Vladimíra Slavínského. Jednalo se již o druhé filmové zpracování stejnojmenné divadelní hry Josefa Skruzného, přičemž nemá verze z roku 1926 v režii Svatopluka Innemanna odrážela pražský lidový jazyk samozřejmě pouze prostřednictvím mezititulků. Děj *FALEŠNÉ KOČIČKY* je poměrně prostý a spočívá v přestrojení továrníkovy dcery Míly v chudé děvče z periferie, jedině tak se jí může podařit upoutat pozornost doktora Přelouče. Tomu totiž věstkyně předurčila, že se ožení s třetím chudým děvčetem, které potká. Tato věštba Mílu motivuje k tomu, aby si osvojovala chování a jazyk pražské chudiny. Jejím průvodcem po pražské periferii se stává světák Vende Pleticha, který se sám sebe prezentuje jako soukromého učitele periferního nářečí a autora Slovníku periferního jazyka. Z Míliny proměny v prostou prodavačku tkaniček samozřejmě pramení řada komických situací. Zvuková verze *FALEŠNÉ KOČIČKY* navíc rozšířila možnosti filmové komiky o mluvenou řeč, na níž může být komická už jen její akustická podoba. Komické situace mohou vyplývat jednak z výslovnosti, jednak z melodie a síly hlasu, ale i tempa řeči. Na všech těchto attributech byl založený poměrně specifický komický projev Věry Ferbasové, která

<sup>56)</sup> Srov. Alois Jedlička: K jazykové a slohové stránce Tylových divadelních her. *Naše řeč* 37, 1954, číslo 3 - 6. Dostupné na WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=4351>> [vyšlo nedat.; cit. 20. 4. 2012].

<sup>57)</sup> Tamtéž.

ztvárnila roli Míly. Tato role Ferbasové umožnila rozšířit svůj stylizovaný mluvený projev neposedného a zároveň naivního děvčete o řadu jadrných výrazů z pražské periferie. Těmto výrazům jí učí a pomáhá s jejich osvojováním postava svérázného Vende Pletichy, jehož herecky ztvárnil Jára Kohout. V řeči postav tak můžeme zaznamenat výrazy jako *křivule*, *vyčichnout*, *štěbetat*, *fofr*, *čurbes*, *špelunka*, *řachanda*, *votočit*, *čmajznout*, *maglajz* a celou řadu dalších. Jejich využití je ovšem velmi laciné a představuje divácky vděčný zdroj humoru.

Pro naše potřeby je ovšem Tylovo pojetí a vnímání jazyka pražské periferie pouze okrajovým tématem či zajímavostí. Mnohem podstatnější okolnost tvoří jeho požadavek na lidovost a těsné sepětí skutečnosti s lidovými postavami. Tento požadavek samozřejmě souvisel rovněž s vyjadřováním postav. Proto se v jeho tvorbě můžeme setkat s hojným užitím prostředků lidové mluvy. Místních hovorových obrátů a lidových rčení ostatně užil i v jedné ze svých nejznámějších divadelních her, *Strakonickém dudákově*. Tylův význam a velikost tedy spočívá zejména v tom, jak dovedl prvky lidové mluvy skloubit, jak jim dovedl vtisknout jednotný slohový charakter a vytvořil tak vzor prostého, přirozeného, osobitě českého slohu pro českou národní hru.<sup>58)</sup> Postupem času přibývalo významných kritiků a literátů, kteří se stali zároveň zaujatými vyznavači a propagátory tohoto přístupu, tzv. „pravdy na divadle“. Z nejvýznamnějších zastánců tohoto přístupu lze zmínit alespoň divadelní tvorbu Ladislava Stroupežnického anebo Matěje Anastasia Šimáčka. Ostatně divadelní drama Ladislava Stroupežnického *Naši furianti* představuje jedno ze zásadních realistických děl, prostřednictvím nichž začaly pronikat nářeční prvky do divadelních textů.

Děj *Našich furiantů* se velmi intimně váže k jihočeskému prostředí a tato skutečnost se promítala i v jazyce díla. Nejenže zde autor využil nespisovných hláskových a tvarových znaků lidového jazyka, ale rovněž využil řady význačných jazykových prvků jihočeského nářečí. Přesto je důležité si uvědomit, že jazyk díla zajisté nebyl pouhou naturalistickou kopií lidového jazyka. Stroupežnického mistrovství totiž spočívalo právě v tom, jak dovedl odstupňovat míru lidových prvků. V části divadelního textu pouze pomocí ojedinělého náznaku, na jiném

<sup>58)</sup> Srov. Alois Jedlička: K jazykové a slohové stránce Tylových divadelních her. *Naše řeč* 37, 1954, číslo 3 - 6. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=4351>>[vyšlo nedat.; cit. 25. 4. 2012].

místě pro změnu hojnějším počtem provincialismů a dialektismů, v jiné pasáži divadelního textu se naopak můžeme setkat s vysloveně lidovými pasážemi. Z tohoto důvodu se mýlil autor i jeho kritici, protože se skutečně nejednalo o kopii skutečného jazyka. Jednalo se spíše o lidový jazyk v rámci uměleckého díla, které ovšem bylo jako celek výsledkem autorské tvorby.<sup>59)</sup> Míra nespisovných prvků uvnitř díla tedy vyplývala zejména z tvůrčí umělecké konkretizace a typizace.

V roce 1937 se stala tato divadelní hra Ladislava Stroupežnického předlohou stejnojmenného snímku NAŠI FURIANTI v režii Vladislava Vančury a Václava Kubásky, kteří byli zároveň autory scénáře. Jednalo se o poměrně pietní a pečlivý přepis divadelní předlohy a v některých případech dokonce zůstaly zachovány původní dialogy dramatu, včetně některých nápadných znaků jihočeských nářečí. Ve snímku proto můžeme zaznamenat mimo jiné nápadný tvaroslovný jev, který se vyznačuje záměnou 3. a 4. pádu sg. osobních zájmen (já *te* říkam, líbí se *te*). Dále si můžeme povšimnout poměrně specifického tvaru slovesa muset s š (*mušet* ve tvaru *mušíš!*, *nemuším* apod.). Porovnáme-li ovšem jazyk NAŠICH FURIANTŮ s díly odehrávajícími se v moravském regionu, dojdeme k zjištění, že znaků jihočeských nářečí je zde užito v mnohem menší míře. Vysvětlení pro tuto skutečnost je poměrně jednoduché. Jihočeská nářečí zkrátka nejsou tolik výrazná a odlišná od obecné češtiny, jako je tomu v případě moravských nářečí. Jazykové zvláštnosti a odchylky se totiž prohlubovaly jen do doby, než začalo po zrušení nevolnictví docházet k většímu pohybu obyvatelstva ve smyslu geografickém i sociálním. Tento pohyb s sebou přinesl bezprostřední jazykový kontakt lidí obeznámených s rolí kulturního i hospodářského centra, jakým byl a dodnes je Praha. Integrující role Prahy byla pro české prostředí posílena i tím, že se stala centrem obrozeneckého hnutí počátku 19. století, ostatní obdobná centra se utvářela později a jejich význam byl jen odleskem Prahy. Prostřednictvím naznačených podmínek pokročil proces nivelizace nářečí nejdále ve středních Čechách, avšak není zde dodnes dovršen. Výraznější rozdíly se tak udržely především na okrajích českého území, což se týkalo i situace na Moravě.<sup>60)</sup> Oblast jižních Čech je

<sup>59)</sup> Srov. Slavomír Utěšený: Lidový jazyk ve Stroupežnického Našich furiantech. *Naše řeč* 37, 1954, číslo 3 - 6. Dostupné na WWW:<[http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4355#\\_ftn3](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4355#_ftn3)>[vyšlo nedat.; cit. 30. 4. 2012].

<sup>60)</sup> Jaromír Bělič, *Nástin české dialektologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1972, s. 164.

však poměrně blízká centru Čech, a proto zde nejsou okrajové nářečí jevy vlivem nivelizace jazyka zpravidla tak výrazné.

Z tohoto důvodu se v divadelním i filmovém zpracování Našich furiantů můžeme setkat především s využitím těch nejjobecnějších lidových a hovorových tvarů obecné češtiny, které měly podávat věrný obraz života v české vesnici let šedesátých minulého století. Vzhledem k tomu, že autoři scénáře zachovali řadu dialogů a replik z původní předlohy, zůstaly zachovány i některé odchylky v tvarosloví a hláskosloví z původního Stroupežnického textu. Hlásková podoba svědčí o tom, že Stroupežnický uvedl ve svém textu i typické fonetické znaky mluvené češtiny. Uvedme alespoň několik příkladů těchto odchylek v hláskosloví, které můžeme zaznamenat rovněž ve filmovém zpracování.

- ý nahrazeno ej: *zlatejch, paličskej list, výbor, vejboři, učenej, pěknej ponocnej*
- protetické v- u základů slov začínajících o-: *vo, votevřít, vosum, vokol, von*
- vynechání slabičného -l v zakončení přičestí minulého v mužském rodě: *pad, řeks, zalez* atd.

Hlavní přínos Stroupežnického tvorby spočívá v tom, jak organicky sloučil kultivovanou tradici spisovné češtiny své doby se svérázným projevem lidovým a nepodlehł přitom nebezpečí vulgarizování spisovného jazyka a naturalistického kopírování lidové řeči.<sup>61)</sup> I proto zůstávali *Naši furianti* po dlouhá léta v obecném povědomí publika zakořeněni jako bytostně české téma, pevně spjaté s českými reáliemi a pevným charakterem českého lidu. Nebylo jistě náhodou, že Vladislav Vančura adaptoval toto drama zrovna v době silícího ohrožení ze strany nacistického Německa. Z tohoto důvodu můžeme snímek vnímat rovněž jako tichou podporu suverenity a tradice tehdejšího Československého státu.

<sup>61)</sup> Slavomír Utěšený: Lidový jazyk ve Stroupežnického Našich furiantech. *Naše řeč* 37, 1954, číslo 3 - 6. Dostupné na WWW: <[http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4355#\\_ftn3](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4355#_ftn3)> [vyšlo nedat.; cit. 1. 5. 2012].



## 2.2 Jazyková situace na českém území

V umělecké oblasti v souvislosti s nástupem realismu vlastně docházelo k tomu, že postupně začala být reflektována jazyková situace, která je víceméně pro český jazyk příznačná dodnes. Na rozdíl od mnoha jiných jazyků se v ní spisovný (standardní) jazyk většinou neužívá ve funkci ústního dorozumívacího prostředku v běžných „hovorových“ situacích a jeho uživatelé jsou tedy převážně „dvoujazyční“. V soukromé komunikaci tudíž uplatňujeme spisovnou češtinu velmi zřídka. Zpravidla mluvíme jazykem kombinovaným, smíšeným, například hovorově spisovným promíšeným prvky tzv. obecné češtiny, nebo regionálním interdialektem kombinovaným s lokálním nářečím a některými tvary spisovnými.<sup>62)</sup> Různé varianty běžné mluvy se staly důležitým předmětem řady jazykovědných bádání a výzkum běžně mluvené češtiny probíhá takřka neustále již od konce 19. století.

Profesor Dušan Šlosar<sup>63)</sup> vnímá tuto jazykovou situaci jako formu jakéhosi omezeného bilingvismu a shledává jí pro uživatele jako značně výhodnou. V jednom z rozhovorů, který s profesorem Šlosarem vedli jeho bývalí žáci Jiří Trávníček a Jiří Voráč, mimo jiné upozorňuje, že nelze rezignovat na domluvu o společném jazykovém útvaru. Z následující citace, která se vztahuje k jeho osobní zkušenosti, je současná situace češtiny a „dvoujazyčnost“ českých mluvčích jasně zřejmá a lehce pochopitelná: *„Radikální pražští lingvisté, kteří se deklarují jako pokračovatelé Pražského lingvistického kroužku, prohlašují, že spisovná čeština není jejich mateřským jazykem. Mým taky ne. Já jsem se spisovné češtině musel naučit. [...] Ale tato skutečnost, že nějaký standard je nám dán a nějakému standardu se musíme naučit, není na škodu. Řekl bych, že spíš naopak. Tak jsem v dětství viděl, že čemu říkám nemám, říkala babička ze Staříče němom a babička mé kamarádky ze sousedství říkala slezsky nimum. Já jsem se tomu upřímně smál, ale stejně jsem pořád rozuměl, co říká. A myslím, že konfrontace různých standardů v jedné hlavě je ohromně užitečná. [...] Myslím, že to, co těm pražským lingvistům tak vadí, je ve skutečnosti výhoda. Ať se naučí od svých maminek mluvit, jak jim zobák narost, a neztrácej čas marnejma zbytečnostmi! Ale aby také věděli, že zo-*

<sup>62)</sup> Srov. František Daneš, *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia 1997, s. 14.

<sup>63)</sup> Profesor Dušan Šlosar (nar. 1930) je významná a zajímavá brněnská osobnost - vychoval několik generací bohemistů a výrazně se zapsal do vědeckého bádání o historickém vývoji českého jazyka a jeho dialektch. V širším kontextu je znám svými populárně vědeckými publikacemi o češtině *Jazyčník*, *Tisíciletá* a *Otisky*.

*bák narost znamená zobák narostl a marnejma zbytečnostmi znamená marnými zbytečnostmi.*“<sup>64)</sup>

Na základě výše uvedené citace profesora Dušana Šlosara a obecného nastínění jazykové situace na zdejšího území, by nám nyní mělo být dostatečně jasné, že mluveným projevem můžeme označovat celou řadu různorodých jazykových variant, které tvoří nástroj běžné denní komunikace. Tato skutečnost se s nástupem realismu samozřejmě odrážela i v uměleckých dílech a podnítila jejich autory k užívání nespisovných jazykových prostředků, prostřednictvím nichž chtěli charakterizovat autentickou městskou či lidovou mluvu. A s tím pochopitelně souviselo i využívání nářečních prvků slovní zásoby. Užití nářečních prvků představovalo nejjednodušší možnost jak charakterizovat a ilustrovat mluvu v daném regionu. Vždyť právě řeč představovala nedílnou složku charakteru daného regionu. Vývoj literatury dal postupně vzniknout řadě významných děl a ukázal, že poměrně složité diferenciaci jazykových útvarů, jíž se vyznačuje náš jazyk, může umělecká tvorba využívat velmi rozmanitě a že ani občasné výkyvy na tu nebo onu stranu podstatně neovlivňují základní tendenci, jíž je v nejlepších dílech citlivé a různotvárné využívání živých podob češtiny, mezi které patří jak čeština spisovná, čeština obecná i útvary nářeční, tak přechodné formy, představující kombinace uvedených útvarů. Specifičnost umělecké literatury po této stránce se projevuje v tom, že žádný z jazykových útvarů, které jsou umělci slova „k dispozici“, nepřijímá pasívně, nýbrž že jej aktivně přetváří (stylizuje) v souladu se základním významotvorným principem výstavby díla. Je však potřeba dodat, že konkrétní podoba a stupeň této stylizace jazyka bývá různým.<sup>65)</sup>

## 2.3 Nářečí v uměleckých dílech

V období konce 19. a počátku 20. století tak měl téměř každý region svého autora, který vnášel ve větší nebo menší míře a v rozdílném ztvárnění dialektové prvky do jazyka svých děl. Využívání nářečí v uměleckých dílech se stalo důležitou složkou výstavby textu. Regionální dialektové prvky byly charakterizo-

<sup>64)</sup> Dušan Šlosar: *Jaké hlavy, takový jazyk*. Rozhovor o češtině a o životě vedli Jiří Trávníček a Jiří Voráč. Brno: Host 2008, s. 198.

<sup>65)</sup> Srov. Karel Hausenblas, *Čeština v dílech slovesného umění*. In: *Kultura českého jazyka*. Liberec: Severočeské nakladatelství 1969, s. 95.

vány především ve vztahu k tématu, k zobrazovanému prostředí a k postavám.<sup>66)</sup> Nářeční prvky se v literatuře mohly projevovat v různých podobách. Jednak si tvůrci mohli vystačit s pouhým využitím nářečních slov (tzv. dialektismů), která v uměleckém stylu plnila roli charakterizačního prostředku. Nejčastěji se v tom případě jednalo o tzv. etnografické dialektismy, tedy výrazy spjaté se životem a zvyklostmi v určité oblasti (např. části oděvu – kordule, kacabajka, věci z domácnosti – almara, truhla, jídlo – kyselica, škubánky apod.). Na druhé straně slova označující věci spojené se starým způsobem života venkovského lidu označujeme jako slova lidová.<sup>67)</sup> Nicméně je důležité si uvědomit, že významným rys, charakterizující v literárním textu mluvu daného regionu, nepředstavovaly pouze prvky nářeční slovní zásoby. Vždyť nářečí se v literatuře neprojevovalo pouze v lexikální rovině, protože jeden ze základních tvůrčích požadavků realismu předpokládal věrné zachycení řeči, tedy mluveného projevu a ten samozřejmě postihovala rovina syntaktická. Míra uplatnění charakteristických nářečních prvků proto byla různá podle různých jazykových rovin. Obecná shoda jazykových badatelů v podstatě dodnes panuje v tom, že rozhodující pro adekvátní vystižení lidového jazyka v uměleckém díle je právě rovina syntaktická a lexikální. Syntaktická rovina tím, že má v první řadě postihnout mluvenost, prvky lexikální (spolu s dalšími prostředky) pak charakterizují regionální příznakovost.<sup>68)</sup>

Tvůrci tak mohli využívat nářečí například jen v dialogích anebo jich mohli využívat pro charakterizaci řeči pouze některých postav. V zásadě vždy se však jednalo o tvůrčí „*kompromis mezi konkrétním dialektem a spisovným jazykem*“.<sup>69)</sup> Jen zřídka bychom se v literární tvorbě mohli setkat s díly psanými kompletně nářečím. Ovšem lze dohledat i díla, v nichž se objevuje nářečí se všemi fonetickými zvláštnostmi, pro lidi z jiných krajů třeba vůbec nevyslovitelný, a k jejich zachycení bylo užito i speciálních znaků, obvyklých v odborné dialektologii, běžnému čtenáři však zpravidla zcela neznámých a nic neříkajících. Např. Josef Koude-

<sup>66)</sup> Alois Jedlička, *Lingvistická problematika regionálních prvků v uměleckých textech*. In: *Regionální prvky v literárním textu z didaktického hlediska*. Vědecká konference Brno/Cikláj 19. – 21. září 1988. Brno: Univerzita J. E. Purkyně – Pedagogická fakulta 1988, s. 24.

<sup>67)</sup> Přemysl Hauser, *Nauka o slovní zásobě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1980. s. 22.

<sup>68)</sup> Srov. Jana Jančáková, *Regionální prvky u Jana Drdy*. In: *Regionální prvky v literárním textu z didaktického hlediska*. Sborník příspěvků k vědecké konferenci konané v Brně 19. – 21. září 1988. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně – Pedagogická fakulta 1988. s. 94.

<sup>69)</sup> Bohuslav Havránek, *Studie o spisovném jazyce*. Praha: Nakladatelství ČSAV 1963. s. 239.

lák v románě *Vrata tmy* dává dialogy do formy centrálního hanáckého nářečí i s typickým širokým ê a ô místo spisovného y (i) a u, jen aby svému dílu dodal zdání co největší lidovosti.<sup>70)</sup> I v tomto případě se ovšem jedná o řeč v podstatě papírovou a jen vnějškově oděnou do hláskové a tvarové nářeční podoby, neboť ve většině případů je využití nářečních prvků autorským záměrem a stylizované nářeční prvky se stávají zároveň prostředkem ozvláštnění.

Přesto je nutné zmínit, že snaha autorů o díla kompletně psaná nářečím úzce souvisela s prohlubujícími se národopisnými studii. Řada regionálních tvůrců byla totiž zároveň i nadšenými národopisci a sběrateli lidového umění. Mezi nadšené folkloristy patřili například Josef Koudelák a Jan Herben, který byl žákem dialektologa a národopisce Františka Bartoše a v dialozích své kroniky *Do třetího a čtvrtého pokolení*<sup>71)</sup> zachycoval okrajové moravskoslovenské nářečí. Mezi další národopisce můžeme řadit i chodského rodáka Jana Františka Hrušku, který dokonce přecházel k beletrii od dialektologických vědeckých studií. Národopisné zájmy jsou patrné též u Gabriely Preissové, Jindřicha Šimona Baara nebo Karla Václava Raise.<sup>72)</sup> Z autorů, jejichž tvorba je pevně spjata s moravským územím, je třeba zmínit zejména kroniku moravské dědiny *Rok na vsi* či drama *Maryša* bratří Mrštíkových. Později doplňuje tento moravský nářeční proud v umělecké próze brněnský Rudolf Těsnohlídek, ostravský Vojtěch Martínek a beskydská tvorba Jarmily Glazarové. Zde je dialektu využito zároveň k výrazné lyrizaci, jejíž kořeny můžeme pozorovat už i u Mrštíků, nebo u hanáckého autora Aloise Zábranského (vl. jménem František Červínek).<sup>73)</sup> Velmi zajímavé je připomenout, že v případě *Její pastorkyně* Gabriely Preissové postupně vznikly čtyři souběžné texty – dramatický, operní, povídkový a nakonec i filmový scénář. Libreto Janáčkovy *Její pastorkyně* je pozoruhodné tím, že se drží vcelku věrně dialogů dramatu, které jsou jen mistrným způsobem kráceny – často se tak ovšem vypouštějí i celé méně závažné scény. Z dialogů dramatu vychází pak v podstatě i

<sup>70)</sup> Jaromír Bělič, *Sedm kapitol o češtině: příspěvky k problematice národního jazyka*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 107.

<sup>71)</sup> Jan Herben, *Do třetího a čtvrtého pokolení*, 1. díl. Praha: Družstevní práce 1936. Jan Herben, *Do třetího a čtvrtého pokolení*, 2. díl. Praha: Družstevní práce 1936.

<sup>72)</sup> Srov. Jaromír Bělič, *Sedm kapitol o češtině: příspěvky k problematice národního jazyka*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955, s. 106.

<sup>73)</sup> Srov. *Čeština všední i nevšední: Čtvrtý výběr jazykových koutků Čs. rozhlasu z dialektologie, frazeologie a onomastiky*. Praha: Academia 1972, s. 91.

povídkové zpracování *Její pastorkyně* z roku 1930, které však Gabriela Preissová rozšířila nejen o průvodní text k vlastnímu ději, nýbrž i o celou předhistorii dramatu.<sup>74)</sup> Vzhledem k tomu, že všechna tato zpracování vycházela z původního dramatu, zůstávala v nich víceméně zachována i podoba nářečních prvků, jichž bylo v původním dramatu užito. Je však potřeba dodat, že původní drama bylo na rozdíl od povídkového zpracování určeno k ústní realizaci a možná i proto je prozaická podoba *Její pastorkyně* všeobecně mnohem méně známá. V románovém zpracování autorka podlehl potřebám čtivosti a zvolila knižní, až vznešený styl vyjadřování, který v porovnání s původní dramatickou předlohou vyznívá o dost těžkopádněji, navíc se Preissové do románového zpracování nepodařilo přenést pravdivé, až syrové vyznění divadelní hry. Kniha byla navíc vydána oproti divadelní hře se značným zpožděním až v roce 1930. Pro doplnění je vhodné uvést, že divadelní hra *Její pastorkyňa* měla premiéru v Národním divadle v Praze 9. listopadu 1890. Krátce po uvedení dramatu na jevišti Národního divadla vzplály vášnivé a rozporuplné ohlasy na děj díla. Celý spor však nebyl ani zdaleka jen uměleckým bojem nastupujícího realistického směru proti kosmopolitní líbivé konvenci buržoazního divadla. Vpád životní pravdy a realismu na české jeviště nepředstavovalo v této situaci jen událost uměleckou, ale přímo politickou. V tomto vpádu se zrcadlila nespokojenost s tehdejší společenským uspořádáním, které odhalovalo den ze dne narůstající třídní rozpory v české společnosti.<sup>75)</sup> Do doby vydání románové podoby v roce 1930 však česká společnost prošla velkou proměnou a patrně i z tohoto důvodu se autorce románu nepodařilo dosáhnout věhlasu divadelní hry či opery.

## 2.4 Mluvený projev v divadle a ve filmu

V případě několika různých uměleckých zpracování *Její pastorkyně* jsme narazili na praxi, která nebyla v oblasti umění ve 20. století výjimkou. Obzvláště s rozvojem kinematografie docházelo čím dál častěji k podobným intermediálním transformacím. Drama *Její pastorkyňa* však navíc představovalo dílo, jehož účinky multiplikovaly inscenace různých ambicí a komunikačních typů. Výše uvedené

<sup>74)</sup> Gabriela Preissová, *Její Pastorkyňa*. Praha: Orbis 1957, s. 70.

<sup>75)</sup> Gabriela Preissová, *Její Pastorkyňa*. Praha: Orbis 1957, s. 55.

transformace se k dramatickému textu hlásily jako k vlastnímu východisku. Takže jak hudební skladatel Leoš Janáček, tak i filmaři (a romanciérka) svými prostředky a účinky drama v odlišných typech umělecké komunikace aktualizovali.<sup>76)</sup> Na základě dramatického a povídkové textu *Její pastorkyně* lze jasně demonstrovat, že nářečí v literárním a dramatickém díle je vyjádřeno zcela odlišnými prostředky. Drama je totiž na rozdíl od literatury založeno na dialogích a text hry byl tudíž primárně určen k ústnímu přednesu, k poslechu, a nikoliv ke čtení. Tímto se tedy dostáváme k mnohem širší problematice, která se týká hromadného šíření mluveného slova. Vzhledem k tomu, že divadlo je ve své podstatě založeno na dialogu, na mluvě a na živém slově, tak divadelní inscenace dlouhou dobu představovaly jednu z důležitých možností, jak zároveň šířit a uchovávat mluvený projev. I když je jistě zajímavé upřesnit, že obzvláště próza obvykle zobrazuje z nemalé části mluvní situace, obsahuje dialogy a vnitřní monology postav, dokonce už samo vypravování bývá velmi často stylizováno jako přímé ústní vyprávění. Písemný ráz podání se však zpravidla nevytrácí: projevuje se například v tom, že běžně mluvený jazyk, jehož postavy nebo autorská řeč užívají, nebývá podáván ve „věrné“ podobě, např. tvary slovesa být, běžně vyslovované sem, si, sme, ste, sou, bývají zpravidla psány s j-, delší výpovědi mívají složitější a soudržnější stavbu, než jak by odpovídalo „přímé“ výpovědi ústní.<sup>77)</sup>

Obraťme ovšem naši pozornost zpět k zvukové kultuře mluveného jazyka a jeho vývoji. Zásadní úloha divadla při pěstění zvukové stránky českého jazyka byla již zmíněna. Divadlo nejenže představovalo výchovnou instituci, která měla zároveň významnou úlohu národně uvědomovací, ale v neposlední řadě také zastávalo úlohu jazykově výchovnou. Dramatik měl přitom stejně jako literární tvůrce k dispozici celou škálu jazykových prostředků, včetně dialektů. Kromě divadla se navíc dostávalo mluvené slovo do širokého zájmu veřejnosti rovněž prostřednictvím nejrůznějších přednášek, veřejných projevů či veřejných čtení. Avšak do začátku 20. století přece jen převažovalo písemné vyjádření, tedy slovo

<sup>76)</sup> Srov. Jaroslava Janáčková, *Její pastorkyňa: opera, film a román ve vztahu k textu dramatu*. In: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha: Nakladatelství Akropolis 2010. s. 366.

<sup>77)</sup> Srov. Karel Hausenblas, *Čeština v dílech slovesného umění*. In: *Kultura českého jazyka*. Liberec: Severočeské nakladatelství 1969, s. 91.

tištěné.<sup>78)</sup> Na tuto skutečnost ostatně poukázal i jazykovědec a člen pražského lingvistického kroužku Miloš Weingart, když uvedl, „že *minulá kulturní perioda byla svou převahou jazyka psaného nad mluveným v jazykovém vnímání daleko víc optická než akustická; tím sama nepodporovala zvukovou kulturu jazyka*“.<sup>79)</sup> Hromadné šíření mluveného slova naplno umožnil teprve rozvoj a možnosti nových technických prostředků. Hlavní úlohu v tomto procesu sehrál zejména rozvoj rozhlasu, filmového média a později také televize. Společenská situace, charakterizovaná nebývalým uplatněním a rozvojem těchto masových médií, společně s veřejným působením a vystupováním příslušníků širokých vrstev společnosti, přinesla „renesanci veřejně mluveného slova“.<sup>80)</sup> V souvislosti s rozšiřujícími se možnostmi celonárodního šíření mluveného slova prostřednictvím nových technologií samozřejmě vystupovaly do popředí i otázky související s kulturou mluvených projevů. V článku *Zvuková kultura českého jazyka*<sup>81)</sup> jazykovědec Miloš Weingart zdůrazňoval potřebu lepšího a dokonalejšího pěstění „zvukové kultury“ zejména ve zvukovém filmu, v rozhlase a gramofonu. Během první světové války a bezprostředně po ní podle něj sílil trend úpadku mluvené češtiny vlivem „mravního znejistění“ společnosti, migrace obyvatelstva a potřeby drastičtějšího jazykového výrazu jakožto reakci na zdrcující válečné zkušenosti. Do obecné češtiny i jazyka inteligence pronikaly vulgarismy, mluvnické odchylky, deformace výslovnosti a slovník společenské spodiny.<sup>82)</sup>

Tím se vlastně dostáváme k velmi důležité okolnosti, a to sice k možnostem záznamu mluveného slova prostřednictvím filmového média. Podle Miloše Weingarta totiž hraný zvukový film činil negativní rysy spojené s úpadkem mluvené češtiny viditelnějšími a kromě toho sám působil jako škůdce jazykové kultury, protože herci nekompetentně užívali argotizovanou češtinu bez ohledu na sociální

<sup>78)</sup> Srov. Karel Hausenblas, O kulturu řeči. *Naše řeč* 74, 1991, číslo 3. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7010>>[vyšlo nedat.; cit. 18. 6. 2012].

<sup>79)</sup> Miloš Weingart, *Zvukový film a řeč. Čtyři zásadní kapitoly*. In: Karel Smrž (ed.): *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia. Praha: Filmová knihovna 1935, s. 60.

<sup>80)</sup> Srov. Karel Hausenblas, *Čeština v dílech slovesného umění*. In: *Kultura českého jazyka*. Liberec: Severočeské nakladatelství 1969, s. 91.

<sup>81)</sup> Miloš Weingart, *Zvuková kultura českého jazyka*. In: Jaroslav Havránek, Miloš Weingart (eds.), *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha: Melantrich 1932, s. 157.

<sup>82)</sup> Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy*. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let. Brno: Host 2009. s. 108.

status svých rolí.<sup>83)</sup> Tento problém se ostatně týkal i zachycení nářečí ve filmové tvorbě. Je pochopitelné, že výběr nářečních prvků byl důležitý zejména ve filmech, které se odehrávaly v oblastech, v nichž mělo nářečí svou tradici a zůstalo zachovalé. Jednu z takových oblastí představovalo přirozeně území Moravy, které není na rozdíl od Čech z dialektologického hlediska tak homogenní. Velmi důležitou okolnost ovšem představuje zjištění, že ve většině případů umělecké zobrazení skutečného moravského nářečí nevyžadovalo dokumentární přesnost a lokalizaci dialektického projevu, která by byla jeho fotokopii, nýbrž vyžadovalo umělecké stylizace a uměřeného užití nářečí s ohledem na celonárodní srozumitelnost. Nářečních prvků tak filmoví tvůrci využívali především k vystižení regionálního rázu a podtržení jistého způsobu myšlení venkovského člověka.<sup>84)</sup> Ve filmové produkci se tak jen zřídka můžeme setkat se zachycením autentického jazykového projevu. S ohledem na celonárodní srozumitelnost filmoví tvůrci raději přistupovali k využití tzv. interdialektů (nadanářeční anebo obecných nářečí), které vznikaly jednak stíráním největších nářečních rozdílů mezi sobě blízkými nářečími, jednak pronikáním spisovného jazyka do tradičních nářečí. Někteří vědci tak připouštějí existenci obecné hanáčtiny, obecné moravskoslezštiny a obecné laštiny. V některých publikacích se ovšem můžeme setkat i s označením středomoravský interdialekt, východomoravský interdialekt a slezský interdialekt. Pro úplnost je vhodné dodat, že v Čechách je takovým interdialektem obecná čeština. Jedná se o nivelizované podoby původních nářečí, které se vymezují na základě jejich společných rysů a zároveň eliminují výrazné místní znaky, které jsou typické pouze pro malou oblast.

S požadavkem obecné srozumitelnosti se navíc často pojil ještě další činitel, který určoval, jaké nářeční podoby ve filmu vlastně užít: jazykové potíže herců. Pokud měli ve filmu hrát vesměs pražští herci, nemohli bez náležité jazykové přípravy mluvit nářečím. Nářečí, byť v náznakové formě, je totiž vzdálené struktuře mluveného pražského projevu jak přízvukem, tak krátkostí samohlásek a poměry

<sup>83)</sup> Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy*. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let. Brno: Host 2009, s. 108.

<sup>84)</sup> Srov. Zdeňka Sochová: K nářečí ve filmu. *Naše řeč* 36, 1953, číslo 9 - 10. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4323>>[vyšlo nedat.; cit. 20. 6. 2012].



hláskovými i tvarovými.<sup>85)</sup> Jedno z řešení tohoto jazykového problému, k němuž se mohli tvůrci při psaní scénáře uchýlit, představovalo potlačení jakýchkoliv nářečních prvků a projevů. V opačném případě se nabízelo obsazení filmových rolí herci, kteří by měli k danému regionu určitou vazbu či minimální zkušenost s hereckým ztvárněním role v nářečí. Jednak se svým rolím mohli naučit daleko snáze a jednak se nemuseli bát případných prohrěšků proti předepsanému textu. Vždyť právě na hercově podání filmového textu záviselo i výsledné vyznění mluveného projevu. Hercova výslovnost a možnosti realizace rozmanitých jazykových forem tudíž představovaly poměrně zásadní problém, který se mohl projevat i ve výsledném hereckém obsazení. Dokladem této praxe může být například časté obsazování Jaroslava Vojty do role prostého a poctivého venkovana či Jiřiny Štěpničkové do role silné venkovské ženy. V této souvislosti je vhodné zmínit, že do filmové MARYŠI byla Štěpničková obsazena na základě úspěšného ztvárnění této role v divadelní inscenaci *Maryši* v Národním divadle, kterou nastudoval tehdejší šéf činohry K. H. Hilar. Po úspěšném ztvárnění Maryši se později zhostila též role Hevy v DEVČICI Z BESKYD.

Podobně tomu bylo i v případě Jaroslava Vojty, který ztvárnil hned celou řadu postav lidových venkovanů, avšak snad nejčastěji pocházely z venkova moravského. Ať už se jednalo o postavu Vávry v MARYŠE, postavu rychtáře v JEJÍ POSTORKYNI, Vavruše Cagaly v DĚVČICI Z BESKYD anebo komediální roli statkáře Holečka ve snímku NA SVATÉM KOPEČKU. Ve všech rolích promlouval svou nezaměnitelnou moravskou intonací hlasu, která dodávala jeho mluvenému projevu na jakési jadrnosti, zemitosti, ale i lidovosti. Vojtovy herecké vzpomínky, které nazval poměrně jednoduše *Cesta k Národnímu divadlu*,<sup>86)</sup> prozrazují, jak vlastně tento kutnohorský rodák přišel ke své typické moravské intonaci. Na jeho výslovnosti se totiž nesmazatelně projevilo jednak dětství prožité na moravském venkově, jednak několikaleté působení v brněnském divadle. Ve svých pamětech samozřejmě neopomněl vzpomenout na situaci, kdy se učil správné výslovnosti a užívání spisovných slov ve své řeči. „*Neušlo mi, jak se mi Jelínkovy děti, sotva jsem k nim přistěhoval, smávaly, když jsem je, když měly v ruce třeba nějaký*

<sup>85)</sup> Srov. Zdeňka Sochová: K nářečí ve filmu. *Naše řeč* 36, 1953, číslo 9 - 10. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4323>>[vyšlo nedat.; cit. 18. 6. 2012].

<sup>86)</sup> Jaroslav Vojta, *Cesta k Národnímu divadlu*. Praha: Orbis 1962.

*ostrý předmět, v běžném mi moravském nářečí napomenul: „Dé pozor, nebo se répneš do nosa!“ Až mně to nahnalo strachu, že tak směšně a nemožně mluvím! Umínil jsem si proto, že se každé, i té nejmenší úložce naučím vždy nazpaměť se správnou výslovností. A dařilo se mi to! Sám ředitel mne dával již při první zkoušce ostatním za příklad, jak dobře ovládám hned napoprvé text.“<sup>87)</sup> Povšimněme si, že v citované pasáži užívá Jaroslav Vojta nářečí pouze v přímé řeči, jinak se drží spisovného jazyka. Tento přístup vlastně charakterizuje Vojtův písemný projev, který důsledně dodržuje v celých pamětech. Tím, že nářečních výrazů a znaků využívá pouze v přímé řeči, umožňuje čtenáři vnímat projev, který byl tolik přirozený pro jeho řeč.*

Ponechme však nyní stranou problematiku hereckého obsazení na základě zkušenosti se ztvárněním nářečního textu a obraťme naši pozornost zpět ke stylizovanému nářečnímu projevu v dialozích filmových děl. Jednalo se o poměrně častou praxi, jelikož se tvůrci příliš nesnažili o zachycení autentického jazykového projevu. Tento přístup byl samozřejmě v rozporu s novou koncepcí řady autorů tzv. znějícího slova. Filmové médium mělo totiž podle nich plnit roli „fotografovaného obrazu řeči“. Dokonce i citovaný Miloš Weingart viděl kromě negativních rysů zvukového filmu i jeho pozitivní přínos, a to sice v jeho budoucím uplatnění jakožto záznamového média pro výzkum zvukových a gestických projevů řeči v oblasti dialektologie a charakterologie. Film by se tak stal jakousi audiovizuální extenzí fonografu, protože by mohl zachycovat nejen veškeré zvukové projevy mluvčího se všemi regionálními, sociálními i individuálními zvláštnostmi intonace, dynamiky a tempa, ale také mimiku, gestikulaci a celkovou sociální situaci řečového projevu. Weingart tak na jedné straně předjímal využití filmu v tzv. vizuální antropologii, na druhé straně poukázal na to, jak nástup zvuku kinematografii zasadil do těsných vazeb s jinými médii a vědou, čímž se částečně oslabila dominance narativních forem. Film by podle něj bylo možno použít ke studiu mluvy a současně k rozsáhlé archivaci řečových projevů či jakýchsi zvukových autografů předních osobností české kultury.<sup>88)</sup>

K Weingartově koncepci je potřeba dodat, že se v československé filmové tvor-

<sup>87)</sup> Jaroslav Vojta, *Cesta k Národnímu divadlu*. Praha: Orbis 1962, s. 34.

<sup>88)</sup> Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy*. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let. Brno: Host 2009, s. 108.

bě 30. a 40. let nedočkala širší odezvy a nenašla své uplatnění. V hrané tvorbě totiž nadále převládalo zejména využívání interdialektů. Jejich užití sloužilo k charakterizaci venkova a zároveň v divácích utvrzovaly představu o jistém způsobu myšlení venkovských obyvatel. Kromě toho mohlo nářečí ve filmové tvorbě představovat i zdroj jisté komičnosti, o čemž se ostatně můžeme přesvědčit v celé řadě komediálních snímků z tohoto období, které s tímto motivem pracují. Nářečí ve filmu mohlo zároveň zastávat i úlohu obranného prvku českého jazyka, čímž tvůrci odkazovali k silné tradici zdejšího mluveného projevu. Těmito možnostmi využití nářečí v hraných filmech se však budeme podrobněji věnovat v následující kapitole.

Mezi filmové adaptace, které navazovaly na silnou realistickou tradici venkovských příběhů, můžeme nepochybně zařadit adaptaci divadelních hry Gabriely Preissové *JEJÍ PASTORKYNĚ* či adaptaci dramatu Viléma a Aloise Mrštíkových *MARYŠA*. Tato dvě dramatická díla ostatně bývají velmi často spojována s pronikáním jazykových a místních jazykových zvláštností do dramatických textů. Právě z tohoto důvodu bychom měli věnovat těmto dvěma filmovým adaptacím zvýšenou pozornost.

## Příklad: Její pastorkyňa a Maryša

Dramata *Maryša* Aloise a Viléma Mrštíkových a *Její pastorkyňa* Gabriely Preissové představují vrcholná díla českého realismu. Jejich děj se shodně odehrává na moravském venkově, události obou děl navíc spadají do období kolem roku 1880. Gabriela Preissová dokonce své dílo v podtitulu označila jako drama z venkovského života moravského. Ostatně už činoherní premiéra *Její pastorkyně* v Národním divadle, která proběhla dne 9. listopadu 1890 v režii Josefa Šmahy, štěpila sympatie a antipatie divadelní veřejnosti tím, že hra přicházela do Prahy z Moravy a měla v sobě zakomponován její dech a její barvy. Janáčkova opera téhož názvu nesnadnou recepci „moravanství“ v národní české kultuře okoušela dvojnásob. Po první uvedení v Brně roku 1904 se dostala na pražskou operní scénu až v roce 1916, a teprve úspěch zde odstartoval zájem světa o toto Janáč-

kovo dílo.<sup>89)</sup> Kromě prostředí děje ovšem *Maryša* i *Její pastorkyňa* vzbuzovaly velmi rozporuplné a odmítavé reakce zejména svým tragickým námětem a řadou drastických scén. S odmítavým postojem se tak setkala obě díla nejen u běžného publika, ale i u řady divadelních publicistů a teoretiků. Inscenace *Její pastorkyně* musela být dokonce po několika reprízách stažena z programu Národního divadla a provázela ji obvinění ze snahy pošpinit pověst slováckého lidu. Bouřlivé reakce kolem uvedení *Její pastorkyně* na scéně Národního divadla samozřejmě ovlivnily i následné uvedení *Maryši*. Drama bylo nakonec uvedeno v Národním divadle s čtyřletým zpožděním dne 15. 5. 1894, a to sice v rámci nedělního odpoledního představení pro lid.

Negativní ohlasy se však nevztahovaly pouze k tragickému a poměrně drastickému vyznění obou děl, nýbrž i k užitým jazykovým prostředkům v dialogích postav. Preissová i Mrštíkové v nich totiž ve shodě s prostředím děje užili místních nářečních jevů. Podle odpůrců tohoto tvůrčího postupu však nářečí v dialogích představovalo příliš obhroublý a nevhodný styl mluveného projevu, který se navíc pro svou nářečnost nemohl setkat s plným pochopením národního publika. Nářeční prvky ovšem autorům umožňovaly charakterizovat a konkretizovat specifčnost moravského venkova. Důležitý byl také dobový požadavek na realističnost jazyka, který byl již zmíněn v souvislosti s nástupem českého realismu. Výraznost a odlišnost rázovitých obyvatel moravského venkova byla tudíž dokreslena i po stránce jazykové. Je však důležité zmínit, že v *Maryše* i *Její pastorkyni* se nářeční prvky neobjevují důsledně, nýbrž náznakově, takže jazyková odlišnost a lokální kolorit jsou vnímány na pozadí spisovné, popř. hovorové mluvy. Právě z tohoto důvodu zaujímají obě díla výraznou pozici v nastupujícím realistickém dramatu, neboť se zbavují prvků, jež by pouze dokumentovaly krajevou rázovitost a odváděly pozornost od ústřední myšlenky her.<sup>90)</sup> Nemůžeme se proto divit, že nářeční podoba divadelních textů zůstala zachována v určité podobě i ve filmových adaptacích těchto dvou děl. Nářeční prvky v těchto dílech zkrátka představovaly stěží oddělitelný prvek.

Důraz na realističnost prostředí se kromě jazykové stránky odrážel i v dalších

<sup>89)</sup> Jaroslava Janáčková, *Její pastorkyňa: opera, film a román ve vztahu k textu dramatu*. In: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha: Nakladatelství Akropolis 2010, s. 362.

<sup>90)</sup> Srov. Radko Pytlík, *Vilém Mrštík: Osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich 1989, s. 113.

motivech, proto autoři ve svých dílech hojně využili rovněž moravských lidových písní, lidové muziky a lidových krojů. Ota Popp v souvislosti s divadelní výpravou v režijních poznámkách k *Její pastorkyni* poznamenává, že „*Její Pastorkyňa je obrazem života slovácké vesnice. A proto je třeba co nejlépe toto konkrétní prostředí vystihnout. Naopak, jen tehdy dostanou příběhy i postavy svou konkrétní, pravdivou, realistickou tvář, budou-li umístěny na pozadí bohatého, konkrétního, rázovitého života žádné jiné než právě slovácké vesnice. Nebojme se proto jeviště v rekrutské scéně i ve svatebních přípravách bohatě zaplnit svátečním folklorem, slováckými kroji. Dnes už je k dostání dost materiálů, aby stavení, krajina, kostýmy i hudba byly právě jen slovácké a ne hanácké, valašské nebo dokonce chodské.*“<sup>91)</sup> Pravdivost hry tedy podle něj vyrůstala především z charakteru lidí, a proto je velmi důležité, že děj *Její pastorkyně* se odehrává právě uprostřed krásné slovácké krajiny, neboť právě zde by byli bývali mohli za platnosti jiné morálky lidé žít šťastněji. Se stejným přístupem se můžeme setkat i v inscenacích *Maryši*. Zářným příkladem snahy o co nejvěrnější zachycení skutečného prostředí do všech podrobností je představení v režii Jaroslava Kvapila, které bylo na scéně Národního divadla uvedeno v roce 1906. Režisér Jaroslav Kvapil se společně za asistence vývarníka Karla Štapfera dokonce vypravil do Divák. Tam společně hovořili s tamějšími obyvateli, účastnili se lidových slavností, pořizovali dokumentární fotografie, nakupovali původní kroje a starý selský nábytek. Navíc s sebou do Prahy přivezli i diváckou švadlenu Rozálii Klimešovou, aby dohlédla na šití a úpravu krojů.<sup>92)</sup>

Folklorní prvky navíc byly do obou dramat včleněny poměrně objektivním způsobem. Nasazením písňových textů a melodií v dramaticky uzlových bodech totiž vznikala převrat v dosavadní inscenační technice. Zatímco dříve píseň sloužila pouze jako dobový či místní kolorit, popřípadě přispívala k navození situace, např. idyličnosti venkovského prostředí, zpěvní party v těchto inscenacích jsou prvkem ryze dramatickým a přispívají ke gradaci děje.<sup>93)</sup> Moravské a konkrétně slovácké folklorní hodnoty se vůbec stávaly na konci 19. století silnou uměleckou inspirací,

<sup>91)</sup> Gabriela Preissová, *Její Pastorkyňa*. Praha: Orbis 1957, s. 65.

<sup>92)</sup> Srov. Vladimír Kovařík, *Literární toulky Moravou*. Praha: Albatros 1985, s. 111.

<sup>93)</sup> Srov. Radko Pytlík, *Vilém Mrštík: Osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich 1989, s. 113.

o čemž se můžeme přesvědčit například v tvorbě malířů Joži Uprky<sup>94)</sup> či Miloše Jiráňka.<sup>95)</sup> Mezi velké obdivovatele slovácké lidové kultury patřila také malířka Zdenka Braunerová,<sup>96)</sup> která se stala patronkou několika moravských autorů a mimo jiné mezi ně patřil právě Joža Uprka, ale také Vilém Mrštík. Jejich umělecká tvorba se však neomezovala na pouhý obdiv k lidovému folkloru či regionalismu, protože tyto výjimečné lidové projevy vnímali v širším společenském hledisku. Moravská lidová píseň pro změnu inspirovala v počátcích jeho skladatelské dráhy Leoše Janáčka.

Ostatně Leoš Janáček byl rovněž autorem operního zpracování *Její pastorkyně* a v evropském měřítku se stal jedním z prvních hudebních skladatelů, kteří komponovali zpěvohru na prozaický text. Libreto Janáčkovy opery je pozoruhodné tím, že se vcelku věrně drží dialogů dramatu, které jsou jen mistrným způsobem kráceny - často se tak ovšem vypouštějí i celé méně závažné scény.<sup>97)</sup> V návaznosti na Janáčkovu operu byl natočen v roce 1929 snímek JEJÍ PASTORKYŇA v režii Rudolfa Měšťáka. Stejně jako v operním díle, i němé verzi ztvárnila roli Kostelničky Gabriela Horvátová. Řeč filmového obrazu v němé JEJÍ PASTORKYŇI dosáhla až jisté monumentality, zvláště od chvíle, kdy se Kostelnička trápí nad Jenůfou, odhodlává se zbavit ji nežádoucího dítěte, prošlapuje vysoký sníh směrem k vodě - a pak se souží a chřadne ještě za příprav svatby. Na vlně zájmu o kvalitní zfilmování populárních děl národního písemnictví v druhé půl třicátých let zrodila i zvuková verze JEJÍ PASTORKYNĚ, která měla v kinech premiéru dne 11. 3. 1938.<sup>98)</sup>

Postavy ve filmu režiséra Miroslava Cikána se dramatu Preissové v mnohém

<sup>94)</sup> Joža Uprka (\*26. 10. 1861 v Kněždubu - + 12. 1. 1940) byl významným moravským malířem a grafikem, jeho tvorba byla silně inspirována slováckým regionem a folklorem. Mezi jeho nejdůležitější díla, která emotivně zachycují slovácký region, patří například *Jízda králů* (1897) či *Úvodnice z Velké* (1897).

<sup>95)</sup> Miloš Jiránek (používal též pseudonym Václav Zedník, \*19. 11. 1875 - + 2. 11. 1911) byl českým výtvarným kritikem, literátem a malířem, i když jeho malířské dílo zůstávalo na okraji pozornosti. Během jeho cest po Moravském Slovácku a Slovensku vznikly akvarely, které byly silně inspirovány tamějším folklorem.

<sup>96)</sup> Zdenka Braunerová (\*9. 4. 1858 - + 23. 5. 1934) viděla v tradičním způsobu života největší poklad národa, z tohoto důvodu si velmi oblíbila oblast Moravského Slovácka, kde morálně i materiálně podporovala v jejich činnosti národopisné kroužky.

<sup>97)</sup> Gabriela Preissová, *Její Pastorkyňa*. Praha: Orbis 1957, s. 71.

<sup>98)</sup> Srov. Jaroslava Janáčková, *Její pastorkyňa: opera, film a román ve vztahu k textu dramatu*. In: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha: Nakladatelství Akropolis 2010, s. 365.

přiblížily, což bylo samozřejmě umožněno technologickými možnostmi zvukového filmu. V této verzi tak můžeme slyšet nejen dialogy, ale i řadu slováckých písní a lidové hudby. Ve shodě s původním dramatem zůstaly i ve zvukové verzi uchovány nářeční prvky. Dokonce jich oproti dramatu bylo užito ještě vydatněji. V dramatu je totiž místní nářeční prostředí v dialogích naznačováno pouze střídme a velmi citlivě. Působivější nářeční prvky jsou obsaženy jen v řeči některých osob (pasák Jano) a v národopisném a folklorním podtextu, hlavně v písních, úslovích a pozdravech. Zřetelněji vystupují nářeční prvky také ve výrazech citových (*duša moja*, *dcera moja*, *děvčica moja*, *chlapčok* můj radostný, *chudáto*), k nimž patří i nadávky jako *chmula* starý, *lunt*, *zloch*, *bosorka* apod.<sup>99)</sup> Ve filmové verzi JEJÍ PASTORKYNĚ ovšem můžeme zaznamenat mnohem více významných nářečních rysů, které charakterizují nářečí užívané v oblasti jihovýchodní Moravy, která řadíme do východomoravské nářeční skupiny (můžeme se setkat též s označením moravskoslovenská nářeční skupina). Řadíme sem i slováckou podskupinu, která se vyskytuje právě na území Moravského Slovácka, kde se odehrává nejen děj JEJÍ PASTORKYNĚ, ale paradoxně i filmové zpracování MARYŠI, které mělo premiéru v československých kinech dne 29. 11. 1935.

V případě MARYŠI totiž filmoví tvůrci přikročili k úpravě v etnické lokaci příběhu. Režisér snímku Josef Rovenský se rozhodl upřednostnit a využít vizuální atraktivitu slováckého folkloru a pestrou barevnost vlčnovského kroje, a proto děj filmu přesunul z výrazově méně efektní oblasti Brněnska do Vlčnova u Uherského Brodu, jenž byl proslulý zdobností místních oděvů.<sup>100)</sup> Ostatně barevné plakáty s profilem Maryši, kterou ztvárnila Jiřina Štěpničková, ve vlčnovském svatebním kroji zaplavily ve své době celou republiku. O tom, že filmoví tvůrci počítali s územním přesunem filmového děje do Vlčnova již od počátku filmových příprav, svědčí už samotný filmový scénář. Územní přesun děje v něm totiž doprovázela i jedna důležitá změna, která se týkala užitých nářečních prvků v dialogích postav. Děj původního dramatu se odehrával na Kloboucku v okolí Brna a odpovídaly tomu i užitá nářeční prvky, které byly charakteristické spíše pro obec Diváky než pro Těšany, kam byl děj hry zasazen. V každém případě však bratři Mrštíkové v Maryše užíli nářečních znaků středomoravského (hanáckého) nářečí, které ostatně

<sup>99)</sup> Gabriela Preissová, *Její Pastorkyňa*. Praha: Orbis 1957, s. 71.

<sup>100)</sup> Srov. Petr Baroň, Slovácko kinematografické I. *Malovaný kraj*, 2002, č. 1, s. 18 - 19.

můžeme zaznamenat už v první Lízalově promluvě: „*Tak temu hříběti jen dobře nohu zavaž a hodně často bolačku vlažnú vodó vyplachuj.*“

U filmové verze MARYŠI však byly ve shodě s úpravou etnické lokace příběhu původní znaky středomoravských nářečí zčásti nahrazeny znaky nářečí východomoravských. Nicméně některé původní nářeční znaky užívané v dramatu zůstaly zachovány i ve filmové verzi, jedná se především o charakteristické rysy středomoravských nářečí, kdy spisovnému -ou- odpovídá monoftong -ó- (*rozlóčit* namísto rozloučit, *kocór* namísto kocour apod.) a spisovnému -ej- odpovídá monoftong -é- (*vdé* namísto vdej, *zepté* namísto zeptej). Ve filmové verzi MARYŠI proto můžeme zaznamenat kombinaci středomoravských a východomoravských nářečních prvků. Z tohoto zjištění je tedy patrné, že se nemohlo jednat o věrnou reprodukci nářečí, ačkoliv je nářečí v MARYŠE naznačováno velmi důsledně. Podobně je tomu u JEJÍ PASTORKYNĚ, rovněž se zde nejedná o věrnou reprodukci slováckého nářečí, nýbrž jeho stylizovanou podobu. Náznakové využití nářečních prvků v těchto snímcích sloužilo zejména k charakterizaci místního a dobového prostředí. Užívané nářeční prvky zde vnímáme spíše v souvislosti s obrazy typických slováckých lidí, slováckého folkloru a jihomoravské přírody. Stejně jako v původních dramatech, i ve filmových verzích můžeme kromě dialogů zaznamenat nářečí i ve folklorním podtextu, zejména v textech lidových písní či pořekadel. Tvůrci v tomto ohledu spoléhali na kvalitu elektroakustické transformace, která všemu tomu svérázu zaručovala maximální zřetelnost a trvanlivost.<sup>101)</sup> Na natáčení obou snímků byl navíc přítomen odborný národopisný poradce, dr. Ladislav Rutte, který dohlížel na věrnost a autentičnost slováckého folkloru. Pro zajímavost lze zmínit, že v titulcích JEJÍ PASTORKYNĚ je uveden jako poradce přes svéráz.

Dr. Ladislav Rutte byl nadšeným a vytrvalým organizátorem národopisné práce na celém Slovácku. Stál dokonce u zrodu Strážnických slavností, které mimo jiné předznamenal tím, že dne 8. 7. 1945 uspořádal se svými spolupracovníky ve Zlíně národopisnou slavnost s názvem Slovácko opět žije. Není tedy divu, že ho filmoví tvůrci přizvali na natáčení jako odborného poradce přes slovácké lidové tance, lidové kroje či lidové ornamenty a zároveň jako odborného poradce

<sup>101)</sup> Srov. Jaroslava Janáčková, *Její pastorkyňa: opera, film a román ve vztahu k textu dramatu*. In: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha: Nakladatelství Akropolis 2010, s. 366.



přes nářečí. Na natáčení MARYŠI se společně s ním navíc podílela další odborná národopisná pracovnice, Tonča Mitáčková. Patrně i jejich zásluhou zesílil v obou snímcích význam lidopisného svérázu. Důležitou roli představovaly především slovácké lidové písně, jejichž texty odrážely rázovitost slováckého prostředí a dokreslovaly tíživost děje. V MARYŠE můžeme zaznamenat například písně Já mám kosu, *kosienku*, Okolo Hradišťa voděnka teče, *Všici se ptajú, komu to hrajú*, Chlapci Vlčnovjané *majú* koně vrané a celou řadu dalších. V JEJÍ PASTORKYNI pro změnu zaznívají například písně *Konopa*, konopa, zelená konopa, A já musím *byť* voják, Vinšujem ti, kamarádko či *Ej*, mamko, mamko. Pro lepší představu ocitujme text alespoň jedné z těchto lidových písní.

*Ej*, mamko, mamko

1. *Ej*, Mamko, mamko, maměnko *moja*!

*Zjednajte* mě nové šaty,

já *sa* budu *vydávati*,

maměnko *moja*.

2. *Ej*, Dcerko, dcerko, dceruško *moja*!

*Nechaj* toho *vydáváňa*,

*šak* si *ešče* hrubě mladá,

dceruško *moja*.<sup>102)</sup>

Povšimněme si, že v textu i v samotných názvech slováckých lidových písní můžeme zaznamenat jednak některé výrazné jevy východomoravské nářeční skupiny (např. krátké samohlásky ve slovech, 3. osoba množného čísla sloves má většinou koncovku *ú* nebo časté *a* místo *e* na konci slova), jednak některá charakteristická nářeční slova pro tuto oblast. Nicméně stylizovaného slováckého nářečí je hojně využito zejména v řeči postav, přičemž u obou snímcích můžeme zaznamenat jistou shodu a podobu v užitých hláskoslovných a tvaroslovných jevech, které mají charakterizovat nářeční projev na Moravském Slovácku. Tato okolnost byla patrně způsobena osobou scenáristy, jímž byl v obou případech Otakar Vávra. K upřesnění je potřeba dodat, že na scénáři k *její pastorkyni* spolupracoval

<sup>102)</sup> Otakar Vávra, *Její pastorkyňa*. Praha: Lloyd-film 1938, s. 148.

s režisérem filmu Josefem Rovenským a Vladimírem Wokounem.

Vytkněme si však nejdříve některé důležité hláskové znaky a lexikální prvky příznačné pro oblast východní Moravy a na konkrétních případech můžeme následně konfrontovat dialektologický popis s užitými nářečními prvky v řeči postav. Ve většině případů se jedná o příklady nářečních prvků, které můžeme zaznamenat jak v JEJÍ PASTORKYNI, tak v MARYŠE. Jen pro upřesnění je ještě potřeba dodat, že popis hlavních nářečních znaků východomoravské nářeční skupiny je přejat z Dialektologie moravské<sup>103)</sup> Františka Bartoše, jednoho z největších jazykovědných odborníků na oblast Moravy.

- změna ou na ú (například *nesú, múdrá, hlúpoty, slabúnko, poslúchat* namísto *nesou, moudrá, hloupoty, slabounko, poslouchat*)
- hláska é je zachovávána v původním znění, tak jako ve spisovné češtině; časté é / ě / e místo í/ý (například *do tédna, lét, řéct, chtět, mět, jest, mléna, takovéma* místo *do týdne, lít, říct, chtít, mít, jíst, mlýna, takovými*)
- časté a místo e na konci slov (například *nemám muža, toho hřebca, duša moja* místo *nemám muže, toho hřebce, duše moje*)
- krátké samohlásky ve slovech jako *nama, vama, pit, dat*
- 7. pád množného čísla má většinou koncovku - (a)ma (s *takovéma řečma* místo *takovými řečmi*)
- sloveso „být“ má v 1. osobě jednotného čísla tvar *sem* jako pomocné sloveso a tvar *su* jako sponové sloveso a ve významu existovat
- 3. osoba množného čísla sloves má většinou koncovku -(j)ú (*sú, dělajú*)
- rodová zájmena se často skloňují podle skloňování tvrdých přídavných jmen (*prohlíd sis ju, s ňou, na ňu*)
- nestážené podoby při skloňování slov můj (*mojeho*)
- přivlastňovací zájmena mají v akuzativu singuláru koncovku -u (*moju, vašu*) , totéž platí u některých substantiv ženského rodu (*mám práci*)

---

<sup>103)</sup> František Bartoš, *Dialektologie moravská I. díl*. Brno: Nakladatelství Matice Moravské 1886, s. 373.

- sloveso „chtít“ má v 1. osobě singuláru tvar *chcu*, *nechcu*

Na základě konfrontace dialektologického popisu s užitým nářečím v dialogích postav jsme zjistili, že se filmovým tvůrcům podařilo přenést do dialogů celou řadu východomoravských nářečních prvků. Snad nejčastěji se však v řeči filmových postav vyskytuje východomoravská podoba částice *tak* - *tož*, která ve většině případů uvozuje začátek promluvy. Je potřeba dodat, že této částice je v obou snímcích užíváno až nadbytečně. Podobně je tomu i v případě spojky *aj* (*aji*), která se na východní Moravě používá místo spojky *i*. Dále se můžeme v obou snímcích setkat s využitím tvarů *přindu* namísto *příjdu*, *ešče* namísto *ještě*, *šak* namísto *však* anebo *(ne)sčestí* namísto *(ne)šťestí*. Vedle mluvnických prvků ovšem můžeme zaznamenat i prvky lexikální, jedná se o nářeční slova jako *děvčica*, *chmula*, *bejkovec*, *bosorka*, *divoň*, *bžodat* atd. Vedle těchto méně srozumitelných výrazů jsou ve scénáři užity i všeobecně známější výrazy ze slovenštiny jako *šohaj*, *zalíbená*, *robit*, *včil*, *chlapčok* apod.

Všechny uvedené nářeční prvky svědčí o tom, že se tvůrci snažili co nejrozmanitějšími prvky zachytit bohatství slováckého nářečí. Nicméně nářeční prvky v těchto dílech nepředstavovaly pouze prostředek, jak vykreslit řeč užívanou v konkrétním prostředí, protože podobně realistická stylizace lidové mluvy zde navíc umocňovala vypjatost a naléhavost některých scén. Například Vávrova výhružka směrem k Maryše o tom, že jí naučí *poslúchať* vyznívá o dost působivěji a výrazněji, než kdyby k ní promlouval spisovným jazykem. Samozřejmě v případě obou snímků na kvalitní transformaci původního textu nese začnou zásluhu jednak kvalitní filmový scénář, jednak kvalitní herecké výkony. Do hlavních rolí totiž byli víceméně obsazeni pouze herci, kteří měli se ztvárněním nářečního textu bohaté zkušenosti. V obou filmech se tak objevuje jednou v roli rychtáře, podruhé v roli Vávry již zmiňovaný Jaroslav Vojta. Kromě něj však můžeme v obou snímcích zaznamenat rovněž Marii Glázrovou, která se sice objevila v MARYŠE pouze ve vedlejší roli služky Rozáry, ovšem v JEJÍ PASTORKYNI představovala Kostelčíninu schovanku Jenůfu. Nářeční text jí patrně nebyl cizí z jednoduchého důvodu, pocházela totiž z Horní Suché, která se na nachází na severovýchodní Moravě.

V souvislosti s touto herečkou je zajímavé dodat, že Marie Glázrová později ztvárnila Terezku Cagalovou ve snímku DĚVČICA Z BESKYD. Režisérem tohoto

snímky byl František Čáp, scenáristou Jan Drda a premiéru v kinech měl dne 27. 10. 1944. Stejně jako v případě MARYŠI a JEJÍ PASTORKYNĚ se jedná o příběh prostých obyvatel z moravského venkova, tentokrát z prostředí beskydských svahů a údolí. Dalším společným prvkem s výše uvedenými snímky je silná inspirace moravských folklorem a krajobovou tvorbou. Navíc se jedná také o adaptaci, tentokrát románu *Papradná nenaříká* národopisce a pedagoga Miroslava J. Sousedíka. Tento román je součástí Sousedíkovy volné trilogie o Cagalech, jejíž jednotlivé díly vycházely v letech 1942 - 1945. Zbylé dva romány se nazývají *Fujary volají na grůň* a *I kamenitá země zpívá*. Tento snímek je pro naše potřeby samozřejmě zajímavý především z hlediska užitého nářečního materiálu, protože se zde můžeme setkat s využitím valašských (ale i slovenských) nářečních prvků. V tomto případě ovšem není nářečí tak nápadné a rozmanité jako u zbylých dvou snímků. Víceméně se zde můžeme setkat pouze s několika nářečními slovy jako je *děvčica* v titulním názvu snímku a v ostatních ohledech tvůrci ustoupili ve prospěch srozumitelnosti pro celorepublikové obcenstvo. Nářeční výrazy v tomto snímku tedy můžeme vnímat opravdu jen jako dokreslující a vedlejší prostředek, proto není filmu potřeba věnovat větší pozornost.

Využití nářečních prvků v MARYŠE i JEJÍ PASTORKYNI bychom se dále mohli věnovat i z hlediska národně obranné funkce. Užití nářečí v těchto snímcích totiž zároveň reprezentovalo tradiční a ukotvenou podobu národního jazyka, jehož rozmanitost a bohatost se odrážela právě v nářečních projevech. Avšak touto problematikou se budeme více zabývat v následující kapitole, která se zabývá dalšími možnostmi využití nářečních prvků ve filmu.

## 3. kapitola

### Možnosti využití nářečí ve filmu

Vzrůstající politické napětí a vypjatá společenská atmosféra třicátých let se zřetelně projevovala i v tehdejší dramaturgii filmové tvorby. Vzhledem k tomu, že všechny uvedené snímky spadají dobou svého vzniku právě do tohoto období, je nutné si uvědomit, že filmová díla v této době mimo jiné plnila úlohu důležitého prostředku skupinové integrace a národního uvědomění. V této nejisté době výrazně zesilovala tendence filmařů čerpat a nalézat inspiraci v tradičních tématech a námětech z lidového prostředí českého venkova. Z tohoto důvodu vznikalo v této době tolik adaptací klasických literárních a divadelních děl. Velmi často se jednalo o aktualizovaná díla, která zdůrazňovala zdravý národní charakter a letitou tradici národa. Dobou svého vzniku mohla tato díla klidně sahát až do období českého národního obrození, neboť hlavní motivací se stala potřeba hledat v těchto dílech oporu ve zhoršujících se společenských podmínkách. Vzrůstající význam a zájem o tradiční umělecká díla tak vlastně zastával nejjednodušší formu, jak se tehdejší obyvatelé mohli přihlásit ke své příslušnosti. Do této filmové produkce můžeme zařadit již analyzované filmové adaptace dvou moravských dramát, MARYŠU a JEJÍ PASTORKYNI. Vždyť i filmy na motivy klasického dramatu sledovaly národně reprezentativní a obranné tendence. Mířily také k filmovému diváctvu vytríbenějšího vkusu a kompetencí. Důrazem na lidopisný svéráz a na psychologickou kresbu se včleňovaly do obecněji uplatňovaných návratů celé umělecké kultury té doby k vlastním kořenům a duchovním hodnotám, k složitosti lidské subjektivity a existence. V tomto prohloubení mohly jen aktualizovat hodnoty původních dramát.<sup>104)</sup>

#### 3.1 Národně obranná funkce

Zájem o literární a dramatickou klasiku byl rovněž doprovázen zvýšenou pozorností týkající se otázky hodnot a kvalit národního jazyka. Národní jazyk byl

<sup>104)</sup> Srov. Jaroslava Janáčková, *Její pastorkyňa: opera, film a román ve vztahu k textu dramatu*. In: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Nakladatelství Akropolis 2010. s. 366.

vyzdvihován jako jeden z nejdůležitějších pilířů československého státu. Již roku 1927<sup>105)</sup> vyjadřuje Karel Čapek ve své Chvále řeči české, že řeč je „*jediný autentický projev duše národa. Náboženství, zvyky, národní poslání a všechny poměry se mohou zvrátit revolucí; jen v řeči není revoluce, nýbrž věčná kontinuita, věčné přejímání, tichý a hluboký vývoj jako v tvořící přírodě. Řeč je sama souvislost národa; nedá se uměle předělat, nedá se do ní nepřírozeně zasáhnout; může se vyhubit, ale nemůže se převracet; má houževnaté, organické bytí přírodních věcí. Tisíciletá minulost protéká každým slovem; děláme něco velkolepě starého a historického, když mluvíme česky. A přece každý z nás musel nově a původně objevit každé slovo; mateřská řeč je řeč dětství, první řeč duše, poklad prvních dobrodružství, nálezů a poznatků; věčně navazuješ na své dětství, mluvíš-li mateřským jazykem.*“<sup>106)</sup>

Čapkův přístup k českému jazyku významný český bohemista Alois Jedlička příznačně vnímá jako „*přístup citový a zároveň etický*“ a dále uvádí, že „*chvála řeči české měla své trvalé místo v čítankách a citáty z ní se často objevovaly v popularizačních člancích o mateřském jazyce jako projev patosu a národní hrdosti zvláště v obdobích národního ohrožení. Právě v textu Chvály využívá K. Čapek plně metody výčtových trsů, do nichž vkládá v hojné míře pojmenování kladných vlastností a rysů české řeči.*“<sup>107)</sup> Pro naše potřeby je však právě Čapkova metoda výčtových trsů velmi důležitá, protože ilustruje tehdejší potřebu zdůraznit primární funkci jazyka coby jazyka mateřského, který si postupně osvojujeme od nejútlejšího dětství a který byl tomuto území nejvlastnější a nejpřirozenější. Právě termínem „*přirozený jazyk*“ Jaromír Bělič v Sedmi kapitolách o češtině<sup>108)</sup> upřesňuje pojetí národního jazyka, který se na tomto území užívá od dob národního obrození v různých obměnách vlastně až dodnes.

S podobným přístupem se ostatně můžeme setkat i ve slavném básnickém dramatu Vítězslava Nezvala *Manon Lescaut*. Toto dílo představovalo dramatiza-

<sup>105)</sup> Původně byla Chvála řeči české otištěna v roce 1927 v Lidových novinách, později byla zařazena jako poslední stať do Čapkova souboru statí z let 1919 - 1931 *Marsyas čili Na okraj literatury*.

<sup>106)</sup> Karel Čapek, *Marsyas, čili Na okraj literatury: 1919 - 1931*. Praha: Aventium 1931, s. 257.

<sup>107)</sup> Alois Jedlička: Jazykové a jazykovědné zájmy Karla Čapka. *Naše řeč* 74, 1991, číslo 1. Dostupné na WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&vol=74#h1>> [vyšlo nedat.; cit. 30. 6. 2012].

<sup>108)</sup> Jaromír Bělič, *Sedm kapitol o češtině*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955, s. 5.

ci stejnojmenné novely Abbé Prévosta a vzniklo v roce 1940 pro divadlo D 34, které roku 1933 založil E. F. Burian. V případě *Manon Lescaut* je ovšem důležité zmínit především skutečnost, že v době okupace bylo publikem přijato a vnímáno jako pronárodní akt. Nezval v díle navíc využil celou řadu básnických a jazykových prostředků, proto se často můžeme setkat s tvrzením, že *Manon Lescaut* představuje oslavu českého jazyka.

Jaroslav Med ve své monografii *Literární život ve stínu Mnichova* tento stav vnímá jako „program návratu k tradicím, jež symbolizují nezničitelnost češství jako základního symbolu společnosti“ a dále uvádí, že „tento program návratu má až neoromanticko - obrozenecký ráz adorující jazyk a lidovou slovesnost jako základní a nezničitelné zdroje národního bytí a kultury: komplex mateřštiny byl mnohdy vnímán jako nezničitelně niterná organizace.“<sup>109)</sup> Ačkoliv Jaroslav Med tento program návratu k tradicím a apoteózy jazyka vztahuje především na oblast literatury, projevuje se ale samozřejmě také v kinematografii.

Citový přístup k jazyku ve filmu je patrný například v článku dr. Bedřicha Rádl, příznačně nazvaném „Stázičko, díky!“.<sup>110)</sup> Tehdejší šéfredaktor filmového týdeníku *Kinorevue*<sup>111)</sup> se v něm věnuje problematice nekvalitních a obsahově prázdných snímků, jež obhajuje z jednoho prostého důvodu, mluvilo se v nich totiž česky. Tyto snímky tím nabývaly nového významu, jenž byl do té doby vnímán jako samozřejmost a jemuž se nevěnovalo příliš pozornosti. Na příkladě snímku Čenka Šlégl *VENOUŠEK A STÁZIČKA* demonstruje svůj vztah ke své mateřské řeči a zároveň upozorňuje na nutnost pokračovat ve filmové výrobě a promlouvat prostřednictvím filmů k národu jeho vlastním jazykem:

„Měj můj dík, Stázičko: mluvíš řečí mých otců. Hovoříš řečí mého národa, který se právě sjednocuje ve velké a mohutné organizaci národního souručenství k novému životu politickému a kulturnímu ve vzácné jednotě a svornosti. Mějte dík, výrobci i oněch nových českých filmů, které se mi nelíbily stejně, jako mnoha jiným divákům, kteří se na ně přišli podívat! Přinesli jste víc, než pošetilé filmové příběhy: přinesli jste české slovo v jeho měkkosti a ohebnosti. Českou řeč v jejím

<sup>109)</sup> Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938 - 1939)*. Praha: Academia 2010, s. 120.

<sup>110)</sup> Bedřich Rádl, Stázičko, díky! *Kinorevue* 5, 1939, č. 37, s. 203.

<sup>111)</sup> Bedřich Rádl byl šéfredaktorem tohoto ilustrovaného filmového týdeníku v letech 1934 - 1942.

*výrazovém a intonačním bohatství, českého člověka v jeho jadrnosti a bodrosti, českého ducha v jeho humánnosti a lidskosti“.*<sup>112)</sup>

V této souvislosti je třeba poznamenat, že český jazyk zůstával ve filmové tvorbě i nadále pevně ukotven navzdory německému úsilí o zatlačení českého jazyka do pozic, v nichž byl na počátku obrození. Němci zakazovali češtinu ve vnitřním úřadování, zavřením vysokých škol ji vypuzovali z vědeckých oborů, zákazem a neschvalováním školních učebnic i na nižších školách navíc ztěžovali její zvládnutí celé dorůstající generaci. Mocenským uplatňováním zásady nepřeložitelnosti různých německých názvů politickoadministrativních a zeměpisných jmen pak nutili v českém tisku a ve školách vytvářet jakousi česko-německou směšninu, která měla češtinu snížit na úroveň jazyka nevyspělého a nedokonalého, navíc tím oslabit i odolnost národa.<sup>113)</sup> Filmový průmysl tudíž představoval jedno z hlavních odvětví, v nichž stále zůstával zachován český jazyk. Mohl být navíc zachycován v různých podobách. Ať už v podobě elegantního spisovného projevu či v podobě prosté venkovské mluvy, která se samozřejmě mohla vyznačovat i nářečnickými prvky. S tímto aspektem úzce souvisí i proměna využití nářečnických prvků ve filmových dílech. I nadále nářečí vsazovala děj snímků do konkrétního prostředí, ale zároveň vyjadřovala existenci pevně ukotvených a přirozených podob jazyka na území tehdejšího Československa a posilovala pozici národního jazyka.

Regionální se stávalo obecně lidským a specifika regionu tím vrůstala do obecných hodnotových souvislostí. V české kultuře se regionální specifika stala přirozeným zdrojem látek a témat, jež měly skrze jednotlivé vypovídat o potřebách celého národa.<sup>114)</sup> Tato tendence je jasně patrná zejména ve snímku NEPORAŽENÁ ARMÁDA. Děj tohoto snímku se sice odehrává v prostředí Vojenské akademie v Hranicích na Moravě, avšak ústřední trojici postav tvoří mladí akademici, symbolicky zastupující různé regiony tehdy ještě československého území.

<sup>112)</sup> Bedřich Rádl, Stázičko, díky! *Kinorevue* 5, 1939, č. 37, s. 203.

<sup>113)</sup> Srov. Jaromír Bělič, *Padesát let spisovné češtiny v samostatném státě*. In: *Kultura českého jazyka*. Severočeské nakladatelství Liberec 1969, s. 24.

<sup>114)</sup> Srov. Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938 - 1939)*. Praha: Academia 2010, s. 141.



## Příklad: Neporažená armáda

Na úvod je jistě zajímavé nejprve zmínit situaci, během níž byl snímek natočen a uveden do kin. Natáčení bylo započato v červnu 1938, tedy ještě za první republiky a snímek měl původně v názvu odrážet datum květnové mobilizace - Jednadvacátého května. Později však pod vlivem politických událostí docházelo k průběžným změnám názvu, a to sice nejprve na Vlast nás volá a poté byl snímek uveden do kin pod názvem NEPORAŽENÁ ARMÁDA. Premiéra NEPORAŽENÉ ARMÁDY se nakonec uskutečnila dne 28. října 1938, tudíž v den dvacetiletého výročí vzniku Československé republiky. Veřejnosti tak byl snímek představen až za druhé republiky, po přijetí mnichovské dohody. Mnichovské události tak vlastně tomuto snímku vzaly smysl, neboť se dle původních tvůrčích záměrů mělo jednat o propagandistický snímek z prostředí československé armády, jejímž hlavním úkolem bylo vést tento lid v boji za svobodu.<sup>115)</sup>

Autory scénáře byli A. J. Urban, dramaturg Lucernafilmu, a Vilém Brož, ředitel Lucernafilmu, ve scénáři ukrytý pod pseudonymem V. A. Lukáš. Trojici akademiků vybrali autoři s přísným symbolickým rozmyslem, a to ve smyslu národnostním, sociálním i co do příslušnosti ke zbrani. Tvoří ji Čech z Chodska, sirotek vychovaný v chudé rodině zemědělského dělníka, v armádě u pěchoty Jan Aleš (Ladislav Boháč), dále Moravan z Hané, chalupník, nyní dělostřelec Vladimír Bouchal (Jan Pivec), a konečně Slovák z Trnavska, mladší syn z dobře situované rodiny, po vzoru zahynuvšího bratra letce Milan Jurčík (František Dibarbora).<sup>116)</sup> Z původu ústřední trojice je zřejmé, že každý z nich zastupoval jeden z výrazných československých regionů, tzv. samosprávných zemí. V tomto případě se jednalo o zemi Českou, zemi Moravskou a zemi Slovenskou. Pro úplnost je vhodné dodat, že čtvrtou samosprávnou zemi Československa tvořila po jistou dobu ještě Podkarpatská Rus, která je okrajově ve snímku rovněž zastoupena. Na rozdíl od zbylých regionů, které jsou ve snímku vnímány jako přirozená součást tehdejší republiky, Podkarpatská Rus ve snímku představovala spíše exotický region.

Každý z uvedených regionů (samosprávných zemí) se vyznačoval svým vlastním historickým vývojem, svou vlastní kulturou a řadou regionálních specifik.

---

<sup>115)</sup> Srov. Ivan Klimeš, Jan Bor: Neporažená armáda. *Dějiny a současnost* 25, 2003, číslo 6, s. 18.

<sup>116)</sup> Tamtéž.

Tato regionální specifika se konec konců odráží i v NEPORAŽENÉ ARMÁDĚ, kde jsou reflektovány prostřednictvím přírodních specifík v podobě exteriérových krajinných záběrů či folkloru v podobě lidových písní, lidových krojů, venkovských stavení. Z hlediska nářečí však pro naše účely budou nejzajímavější především společenská specifika, kterou představuje mimo jiné řeč filmových postav. Stejně jako je tomu i u jiných národních jazyků, tak i mluvený projev na československém jazykovém území měl řadu různých podob.

Regionální zařazení filmových postav kromě řeči dotváří i takový detail, jakým jsou jejich vlastní jména a příjmení. Vždyť příjmení Bouchal je dle statistiky z údajů uvedených v evidenci obyvatel<sup>117)</sup> dodnes nejčteněji zastoupeno právě na Hané a etymologický původ příjmení Jurčík lze hledat ve slovenské podobě jména Jiří - Jura. V případě postavy akademika Milana Jurčíka je navíc zajímavé zmínit, že ve výsledné filmové podobě vystupuje pod jiným jménem než ve scénáři, kde je v dialogích a ději uváděno příjmení Markovič.<sup>118)</sup> I tato nepatrná úprava v příjmení hlavní postavy svědčí o tom, že regionální zařazení postav se stalo jedním z nejdůležitějších hledisek, prostřednictvím nichž autoři chtěli demonstrovat národní jednotu a soudržnost.

Rozdílný původ ústřední trojice akademiků v Neporažené armádě totiž ne-symbolizoval územní rozpad do samostatných autonomních oblastí, právě naopak. Jejich rozdílný původ symbolizoval národní jednotu a příslušnost k většímu celku - Československé republice. Na základě regionálních specifických poměrů se tak ve snímku projevovaly národní celospolečenské zájmy. Tento motiv ostatně nastiňují v úvodním textu ke scénáři i samotní tvůrci filmu. V tomto úvodníku zmiňují, že jejich tvůrčím záměrem se stala motivace zobrazit rovnost a jednotu mezi příslušníky československé armády s důrazem na jejich mravní hodnoty a kvality. Dále mimo jiné prohlašují, že „*pokládají za svou povinnost ukázat občanům, že československý důstojník vychází z lidu a že každý schopný člověk může dosáhnout důstojnické hodnosti*“, navíc prostřednictvím tohoto snímku hodlali divákům připomenout, že „*z vojenské akademie vycházejí demokratičtí důstojníci*,”

<sup>117)</sup> Dostupné na WWW: <<http://www.mvcr.cz/clanek/cetnost-jmen-a-prijmeni-722752.aspx?q=Y2hudW09MQ%3D%3D>> [cit. 2. 7. 2012].

<sup>118)</sup> Vzhledem k tomu, že citované pasáže z filmového scénáře jsou uváděny v původní podobě, z tohoto důvodu zůstalo zachováno v těchto pasážích i původní jméno a příjmení této postavy (Milan Markovič).

*lidé moderních názorů, opora demokracie a opora našeho státu“.*<sup>119)</sup>

Patriotický tón, který vyplývá z úvodního prohlášení tvůrců, charakterizuje a prostupuje celým snímkem. Můžeme ho zaznamenat jak v zastřešující dějové lince, kterou tvoří život a prostředí vojenské akademie na pozadí reálných událostí, které vrcholí mobilizací vojenských sil, tak i v individuálních příbězích ze soukromého života vojenských akademiků a dokonce i v tak všedních a fádních situacích jako například nástup akademiků do vojenské akademie. Pro představu lze ocitovat dialog ze scény, v níž se poprvé setkává akademik Markovič (Jurčík). Mnohem důležitější pro naše potřeby je ovšem skutečnost, že na tomto dialogu lze zároveň dokumentovat rozdíl v mluveném projevu akademiků, neboť jejich rozdílný původ se přirozeně odrážel i v jejich řeči.

Markovič: U nás doma mám ešte krásnejší výhľad. Vidím z okna vrcholky hor a na druhej strane lesy. . nekonečné lesy.

Aleš: U nás jsou také lesy. A stromy, chlapče, pět mužů by je neobjalo.

Markovič: Máš rád stromy?

Aleš: A jak! A nejvíc staré, košaté lípy u nás na Chodsku.

Markovič: Vidiš, a tu sme sa stretli uprostred našej vlasti. Ja som Slováč a ty si Chod a tu pred nami... leži naša vlasť s lúkami, mesty, lesy a polami. Musíme sa naučiť ju brániť.<sup>120)</sup>

Z citovaného dialogu je patrné, že kromě obecné češtiny v NEPORAŽENÉ ARMÁDĚ zaznívá také slovenština, což nebyvalo v období po nástupu zvukového filmu v československých kinech příliš častým jevem.<sup>121)</sup> Konec konců samostatná slovenská kinematografie se víceméně zformovala až ve čtyřicátých letech 20. století. I proto zůstala v tehdejší československé filmové tvorbě takřka nereflexována jazyková situace na Slovensku a skutečnost, že slovenský jazyk je nářečně vlastně ještě více diferenciován než jazyk český. Ostatně podobné poměry panovaly i v

<sup>119)</sup> A. J. Urban, *Jednadvacátého května*. Praha: Lucernafilm 1938, s. 3.

<sup>120)</sup> A. J. Urban, *Jednadvacátého května*. Praha: Lucernafilm 1938, s. 32.

<sup>121)</sup> Slovenský jazyk byl použit především v několika krátkometrážních a dokumentárních filmech, z nichž lze zmínit například tvorbu Karla Plicky a jeho významný snímek ZEM SPIEVA z roku 1933. Jedním z nejvýznamnějších společných projektů českých a slovenských tvůrců pak byl JÁNOŠÍK režiséra Martina Friče z roku 1935.

divadelním prostředí. Na slovenských profesionálních jevištích se mluvilo česky až do začátku 30. let, postupně však začalo přibývat herců slovenské národnosti a začaly být uváděny hry slovenských autorů ve slovenštině. Tento proces vyvrcholil v roce 1932, kdy byly ve Slovenském národním divadle vytvořeny dva samostatné soubory - český a slovenský.<sup>122)</sup>

Slovenský jazyk v NEPORAŽENÉ ARMÁDĚ samozřejmě nepředstavoval autentický jazykový projev se všemi regionálními zvláštnostmi, nýbrž stylizovanou podobu západoslovenských nářečí, která byla jazykově nejbližší východomoravským dialektům. Navíc je třeba uvést, že slovenské dialogy ve scénáři se značně liší od jejich výsledné podoby ve filmu. Tento rozpor byl s největší pravděpodobností způsoben nedokonalou znalostí slovenského jazyka ze strany autorů scénáře. Z tohoto důvodu jsou ve scénáři některé výrazy anebo výslovnost vyjádřeny prostřednictvím jejich české či domnělé podoby. Vždyť jen z výše citovaného dialogu lze poukázat na příklady jako krásnější namísto krajší, vlast namísto vlastí či mesty, lesy a polami namísto mestami, lesmi a poľami.

Problém se slovenským jazykem se však podařilo tvůrcům úspěšně vyřešit obsazením slovenských herců. Roli akademika Jurčíka ztvárnil debutující František Dibarbora a postavu jeho matky ztvárnila významná herečka Slovenského národního divadla Oľga Borodáčová.<sup>123)</sup> Jejich přirozený mluvený projev sice dával vyniknout odlišnosti slovenského jazyka od českého, zároveň však symbolizoval jejich blízké sepětí a příbuznost. Miloš Weingart dokonce vyjádřil mínění některých vlivných českých badatelů, že „*slovenština, i když se povýšila na řeč spisovnou, není zkrátka zvláštní slovanský jazyk, nýbrž jenom druhá, krajinská forma česko-slovenského jednotného jazyka.*“<sup>124)</sup>

Do kompletního výčtu jazykových variet, které ve snímku zaznívají, pochopi-

<sup>122)</sup> Srov. Bohumil Bezouška, Věra Pivcová, Jaroslav Švehla, *Thespidova kára Jana Pivce*. Praha: Odeon 1985, s. 69.

<sup>123)</sup> Oľga Borodáčová byla navíc manželkou prvního vedoucího slovenské činohry Slovenského národního divadla Jána Borodáče.

<sup>124)</sup> Miloš Weingart, *Jazyk nejdražší statek*. In: *Slovanské stati*. Praha: Státní nakladatelství 1932. s. 48 - 49.

telně schází uvést moravské nářečí.<sup>125)</sup> To je zastoupené v řeči akademika Bouchala a jeho matky, představuje zde hanácký dialekt užívaný na moravském venkově. Stejně jako v ostatních případech, ani hanácké nářečí se příliš nepodobá autentickému jazykovému projevu a Bouchalův projev se vyznačuje spíše jen rysy tzv. obecné hanáčtiny (často se můžeme ale setkat i s označením obecná středomoravština anebo hanácký interdialekt). Jedná se o nivelizovanější a značně typizovanou podobu středomoravských nářečních podskupin, které řadíme do středomoravské (hanácké) nářeční skupiny. Obecná hanáčtina se vymezuje na základě společných rysů těchto hanáckých nářečních podob, tím tak eliminuje celou řadu jejich specifík. Zjednodušeně můžeme mluvit o tom, že se jedná o variantu obecné češtiny na území střední Moravy.

Zřejmě nejcharakterističtějším rysem středomoravských nářečí je skutečnost, že v nich neexistují dvojhlásky. Z tohoto důvodu spisovnému -ou- odpovídá monoftong -ó- (např. *poslóchat, klobók, donesó to, jednó*). Dalším důležitým znakem hanáckých nářečí je monoftong -é-, který odpovídá spisovnému -ej-, ale také -í/ý- (např. *neďelé to, nénovjěši správi, takové nápat, cétit, véce*).<sup>126)</sup> Tyto hláskové znaky hanáckých nářečí se přirozeně odráží i v mluvě scénáře NEPORAŽENÉ ARMÁDY a charakterizují projev filmových postav, které pochází z tohoto moravského regionu.

V Bouchalově řeči je ostatně nejvíce patrný rys středomoravských nářečí, kdy dvojhlásce (diftongu) -ou- odpovídá samohláska (monoftong) -ó-. Tento jev můžeme ve snímku zaznamenat hned při prvním setkání s touto postavou ve scéně ze střelnice. Akademik Bouchal se v ní ostatním příznačně představuje jako *Bóchal* namísto Bouchal. Tento jev dále můžeme zaznamenat v celé řadě slovních obrátů jako například *vyfókli, hófnice, bórat, chróst, zkóška, kókal řeknó, s tebó* atd. V případě užití monoftongu -é- odpovídajícimu spisovnému -ej- či -í/ý- lze uvést příklady jako *dé, jést* či *nějaké* namísto nějaký. Nakonec ještě můžeme zaznamenat také krátké samohlásky ve slově *rano*.

<sup>125)</sup> Pro úplnost je třeba uvést, že ve filmu je okrajově zmíněna i rusínština, která doplňovala jazykový kolorit na území tehdejšího Československa. Rusínština představovala národní jazyk užívaný na území Podkarpatské Rusi společně s jidiš. Tamější jazyková situace se odráží ve snímku Vladislava Vančury *Marijka nevěrnice* z roku 1934. Pro československé publikum však byly dialogy v rusínštině a jidiš těžko srozumitelné a právě propastný rozdíl mezi češtinou a rusínským nářečím patrně zapříčinil divácký neúspěch filmu.

<sup>126)</sup> Srov. František Daneš, *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia 1997, s. 226.

Pro představu o konkrétním využití zmíněných projevů obecné hanáčtiny v řeči postav poslouží úryvek dialogu mezi Bouchalem a jeho matkou. Děj této scény se odehrává během vánočních svátků, kdy se Bouchal vrací na návštěvu ke své matce na moravský venkov. Kromě hláskových znaků jsou kurzívou zvýrazněny i některé výrazy, které měly dotvářet mluvu hanáckého regionu.

Matka: *Tož* jez, Vládičku, ať trochu *ztlóstneš*. *Šak* se mi nelíbíš, jsi *nějaké hubené*.

Bouchal: To víš, maminko, člověk se s těmi kanony nadře.

Matka: A že vám taky *nedajó* koně.

Bouchal: Ale my máme koně, maminko. Já jsem myslel, že se nadřeme s učením o kanonech.

Matka: To taky. Proč jsi chlapče nešel spíš k pěšákům, ti se tolik *nenadřó*.

Bouchal: Maminko, přestaň s pěšáky, nebo mi nebude chutnat *jést*.<sup>127)</sup>

Povšimněme si v citované pasáži, že se v řeči postav kromě hláskových znaků odráží také nářeční podoby běžných slov, které mají charakterizovat mluvu daného regionu. Jedná se především o výraz *tož*, který je ekvivalentní slovu *tak* a kterého je v jejich mluvě výrazně nadužíváno, i když je typické spíše pro nářečí východomoravská. Zejména ve vyjadřování Bouchalovy matky jej však lze zaznamenat téměř v každé replice. Tento výraz se ostatně často projevoval i v řeči filmových postav v *MARYŠE* a *JEJÍ PASTORKYNI*. Z tohoto důvodu ho můžeme považovat patrně za nejčastější a nejhojněji užívaný prostředek, který má postihnout a evokovat v divákovi prostředí moravského regionu. Dalším takovým hojně využívaným nářečním výrazem je výraz *su* ve smyslu podoby 1. os. jedn. č. slovesa *být*. V citovaném dialogu lze zaznamenat ještě podobu slova *však*, tedy *šak*.

Kromě jmenovaných nářečních prvků slovní zásoby dotvářelo regionální příslušnost akademika Bouchala dokonce i jeho příjmení, které je dodnes podle statistiky z údajů uvedených v evidenci obyvatel nejčteněji zastoupeno právě na Hané.<sup>128)</sup> Z toho je patrné, že se autoři snažili dosáhnout krajového zařazení

<sup>127)</sup> A. J. Urban, *Jednadvacátého května*. Praha: Lucernafilm 1938, s. 128.

<sup>128)</sup> Dostupné na WWW:<<http://www.mvcr.cz/clanek/cetnost-jmen-a-prijmeni-722752.aspx?q=Y2hudW09MQ%3D%3D>>[cit. 2. 7. 2012].

filmových postav nejen prostřednictvím charakteristických hláskových znaků hanáckých nářečí, ale i dalších jazykových prostředků. Přesto je nutné konstatovat, že se nejednalo o realistické zachycení jazykového projevu na Hané. Ostatně to nebylo ani tvůrčím záměrem. Základní charakteristické rysy obecné hanáčtiny totiž odlišovaly řeč vojenského akademika Bouchala od obecné češtiny v řeči vojenského akademika Aleše a zároveň od slovenštiny v řeči vojenského akademika Jurčíka. Jejich rozdílný jazykový projev ve výsledném dojmu působí jako pevná a přirozená součást tehdejší československé jazykové situace. Všechny z uvedených jazykových variet ve snímku představovaly samozřejmou a ostatním obecně srozumitelnou podobu národního jazyka. To se projevuje například ve scéně, v níž se rodinní příslušníci přijíždějí zúčastnit akademických slavností. Při této příležitosti dochází mimo jiné k setkání Bouchalovy a Markovičovy (Jurčikovy) matky, jejíž slovenštinu Bouchalová mylně považuje za hanácké nářečí.

Bouchalová: „*Tož vy jste také Moravka, panímámo?*“

Markovičová: „*Nie, ja som Slovenka.*“

Bouchalová: „*A vidíte, jak vám dobře rozumím.*“<sup>129)</sup>

Národně obranný aspekt, tolik příznačný pro celý snímek, se tudíž odrážel i v tak zdánlivém detailu, jakým je řeč postav. Různé podoby národního jazyka v řeči ústředních postav NEPORAŽENÉ ARMÁDY totiž symbolizovaly nejen jejich jazykového sepětí, ale především bohatství a tradici národního jazyka na československém území. Ostatně i jazykový zákon z roku 1920 stanovoval „jazyk československý“ jako „oficiální státní jazyk v Československé republice“, mluvený „československým národem“, jenž se skládal ze dvou větví, Čechů a Slováků.<sup>130)</sup> Navíc základní model je víceméně dodnes takový, že základní útvary národního jazyka utváří souhrn všech jeho jazykových variet a každý jazykový prostředek, který obsahuje jisté množství svých jazykových prostředků, má v struktuře národního jazyka své místo.

Pokud jsme ovšem zmínili snahu o definování českoslovenštiny (jednotného

<sup>129)</sup> A. J. Urban, *Jednadvacátého května*. Praha: Lucernafilm 1938, s. 170.

<sup>130)</sup> *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*; 1. díl. 2.sv., Br-Dej. Odp. red. B. Němec. Praha: Paseka; Litomyšl; Polička: Argo 1998, s. 1170 - 1172.

československého jazyka), pak je potřeba uvést na pravou míru, že tato tendence a snahy zavádět ji například i do učebních osnov nakonec ztroskotaly. Jednak kvůli tomu, že rozdíly mezi spisovnou češtinou a spisovnou slovenštinou byly příliš velké, ale také proto, že se v praxi u Slováků očekávalo lepší ovládání češtiny než slovenštiny u Čechů.<sup>131)</sup> Ačkoli se obě varianty navrhovaného československého jazyka těšily rovnoprávnosti *de iure*, čeština byla *de facto* jazyk ústřední administrativy a státního zřízení.<sup>132)</sup>

Obecné hanáčtiny tedy bylo v NEPORAŽENÉ ARMÁDĚ využito pouze jako ilustračního prostředku, který měl dotvářet kolorit daného regionu a jazyk filmových postav byl značně stylizovaný. Svou zásluhu na tom nepochybně neslo herecké obsazení Jana Pivce do role akademika Bouchala a Marie Blažkové do role jeho matky. Jejich mluvený projev působí velmi nejistě a zároveň velmi strojeně. Tento problém byl pravděpodobně způsoben jejich pražským původem a skutečností, že nebyli osobně spjatí s hanáckým regionem. Především pak u Marie Blažkové je patrné, že kladla zbytečně velký důraz na výslovnost nářečních výrazů a rovněž její intonace působí ve snímku velmi nepřírozeně. Pivcův herecký projev se navíc odlišoval od ostatních tím, že akademik Bouchal je vlastně jedinou komickou postavou celého snímku. Některé komické momenty navíc úzce souvisí s pojetím hanáčtiny jako svérázné řeči, která může být sama o sobě zdrojem komična. Vždyť v jednom momentě vrcholí komická scéna Bouchalovým zvoláním: „*U nás se říká melhóbo*“. Ostatně s užitím hanáčtiny jako zdrojem celé řady komických situací se můžeme setkat i v některých komediálních snímcích z této doby.

### 3.2 Nářečí jako zdroj komičnosti

V předchozích případech jsme se setkali s užitím nářečních prvků jednak jako prostředku, který měl vzbudit iluzi pravdivosti, jednak jako prostředku národně obranného. Zcela odlišné funkce však nabývají moravské nářeční prvky ve dvou komediálních snímcích z poloviny třicátých let. Jedním z nich je veselohra v režii

<sup>131)</sup> Srov. Martina Šmejkalová, Jazyk československý na českých a slovenských středních školách mezi učebními osnovami z let 1919 a 1927. *Slovo a slovesnost* 66, 2005, č. 1, s. 32 - 48.

<sup>132)</sup> Srov. Thomas Dickins, Češi a slovenština. Naše společnost 7, 2009, č. 1, s. 12 - 16. Dostupné na WWW: <[http://www.cvvm.cas.cz/upl/nase\\_spolecnost/100092s\\_Cesi%20a%20slovenstina.pdf](http://www.cvvm.cas.cz/upl/nase_spolecnost/100092s_Cesi%20a%20slovenstina.pdf)> [cit. 10. 7. 2012].



Mirolava Cikána NA SVATÉM KOPEČKU, druhým DĚVČÁTKO Z VENKOVA v režii Vladimíra Slavínského. V prvním případě se jedná o snímek natočený na motivy stejnojmenné operety Jiřího Baldy a Rudolfa Nížkovského. DĚVČÁTKO Z VENKOVA je pak adaptací stejnojmenné operety Bedřicha Šulce a Bedřicha Wermutha. V obou případech se jedná o komediální snímky, jejichž humor vychází z množství banálních a laciných situací, které se vztahují ke svérázu a jisté exotičnosti moravského prostředí. Tamější bohaté folklorní prvky představovaly pro tvůrce laciný, avšak účinný prostředek, jak ozvláštnit obehřávaná schémata tehdejší komediální tvorby.

Nicméně oba zmíněné snímky jsou pro naše potřeby důležité, protože se v nich můžeme setkat s užitím silně stylizované a přepjaté podoby hanáckého nářečí. Hanácké nářeční prvky zde nabývají podoby jakési podivné řeči na hraně parodie, která je vydávána za hanácké nářečí a slouží jedinému účelu, a to sice k pobavení publika. Komický účinek nářečí spočíval v užití nepřiměřené a nezvyklé nářeční formy, která má značit lidový a svérázný původ moravských postav. Hlavní zdroj komiky však spočíval především v důrazu na specifický hanácký přízvuk. Je to patrné zejména v projevu Věry Ferbasové, která v DĚVČÁTKU Z VENKOVA ztvárnila hlavní úlohu venkovské dívky Zdeňky, která se pod vlivem okolností ocitá v Praze u svého poručníka. Její naivní a nedokonalý přednes nářečního textu znepokojoval i řadu lingvistů a etnografů,<sup>133)</sup> kteří snímku vyčítali nedokonalou stylizaci hanáckých nářečních prvků. K umocnění komického efektu navíc přispívalo i užití některých neobvyklých nářečních výrazů a z toho následně plynoucí nedorozumění mezi hlavními postavami. V jedné scéně dokonce paní Julie v podání Antonie Nedošínské říká směrem k Zdeňce: „*Víte Zdeničko, že musím dávat pozor, abych vám vůbec rozuměla?*“

Oba zmiňované snímky můžeme považovat za vyvrcholení určitého stylu humoru, který vycházel ze značně zjednodušujícího pojetí lidového prostředí Hané. Jednalo se o falešný obraz svérázu a lidovosti, přičemž tato laciná ztvárnění moravských venkovanů postupně začala utvářet kulturní stereotypy, které se vztahují právě k moravskému regionu. Postavy legračních „Moraváků“ postupně tvořily ustálený typ, který se ovšem setkával s rostoucím diváckým ohlasem. Právě z

<sup>133)</sup> Srov. *Kinorevue* 3, 1993, č. 15 (12. 7. 1993), s. 10.

důvodu divácké obliby tohoto stylu humoru zhruba od počátku 20. let 20. století vznikalo stále více a více rozhlasových reportáží a divadelních her, v nichž se tento humor uplatňoval nejvíce. Patrně s největší diváckou popularitou se setkaly postavy stréčka Matěje Křópala z Břochovan a jeho synovce Jozéfk Melhoby v podání bratřů Šindlerových. Postavu lidového vypravěče z Hané, stréčka Matěje Křópala z Břochovan představoval Valentin Šindler a postavu Křópalova synovce Jozéfk jeho mladší bratr Václav Šindler.

Zejména s postavou „bodrého“ stréčka z Hané se mohli diváci pravidelně setkávat v celé řadě divadelních, literárních, ale i rozhlasových inscenací. Nelze se tedy příliš podívat nad tím, že tato postava nakonec pronikla i na filmová plátna. Poprvé se postava Křópala objevila v samém konci němé éry ve snímku Martina Friče VŠE PRO LÁSKU, avšak filmové materiály k tomuto snímku jsou pokládány za ztracené. Poté ztvárnil Šindler postavu školníka hovořícího hanáckým nářečím v dalším snímku Martina Friče z roku 1932, jednalo se o snímek KANTOR IDEÁL. Postavu stréčka Křópala následně můžeme zaznamenat právě ve snímku NA SVATÉM KOPEČKU z roku 1934. Křópalův mluvený projev je samozřejmě založený na zvýraznění a zesměšnění významných jevů hanáckého nářečí, které byly popsány již několikrát v souvislosti s užitím obecné hanáčtiny v jiných filmech. Nicméně zde hanácké nářečí představuje milý, avšak falešný a laciný zdroj humoru. Pro dokreslení o jeho pojetí hanáckého nářečí lze ocitovat krátký úryvek z jedné z jeho mnoha glos, které vycházely pravidelně v časopise Národního divadla v Brně.

A jož sem viděl v docho, jak mě vezó pod drn. Jak za mó trohló dó cely Břochovane a cely Brno a pofňokávajó, jak Marejána nad mém hrobem lamentoje: Matějo, Matějo, vestř z hrobo to tvó hlavičko a podé mně svó ročečko! Jak pan direktór spóštijó řeč: Mili zlati! Omřele nám stréc. Znamenité stréc! Matěj Křópal - (fňok) - bele toze faň člověk - (fňok, fňok) - má úcta, dál to nende! A opocovale si slzama zalité cvikr.<sup>134)</sup>

---

<sup>134)</sup> Jana Soukupová, *Když Stréček Křópal a Jozéfk Melhoba rozdávali smích*. Dostupné na WWW:<[http://brno.idnes.cz/kdyz-strecek-kropal-a-jozefek-melhoba-rozdavali-smich-pd9-/brno-zpravy.aspx?c=A090626\\_1214555\\_bрно\\_krc](http://brno.idnes.cz/kdyz-strecek-kropal-a-jozefek-melhoba-rozdavali-smich-pd9-/brno-zpravy.aspx?c=A090626_1214555_bрно_krc)>[vyšlo 27. 6. 2009; cit. 12. 7. 2012].

# Závěr

V jednotlivých kapitolách jsme se zabývali možnostmi využití moravských nářeční prvků v rámci filmového díla. Ve většině analyzovaných snímků představovaly jeden z důležitých prostředků, který sloužil k charakterizaci a krajovému zařazení filmových postav. V některých případech jsme se však mohli setkat i se stylizovaným nářečním, které mělo představovat komickou podobu moravských nářečí, případně reprezentovat tradici české řeči.

Musíme si ovšem uvědomit, že míra nářečních prvků ve filmovém díle vyplývala především z tvůrčí typizace a stylizace skutečného nářečí. Pouze výjimečně se tak můžeme setkat s filmovými díly, které by s dokumentární věrností zachycovaly skutečné nářečí. S ohledem na celonárodní srozumitelnost tvůrci většinou využívali stylizovaného nářečního projevu, který charakterizovaly nejvýznamnější hláskové a lexikální znaky příslušného nářečí.

Jeden z hlavních důvodů, proč se s moravskými nářečními prvky můžeme setkat téměř ve všech snímcích odehrávajících se v prostředí moravského regionu, spočívá patrně ve skutečnosti, že tato oblast není z dialektologického hlediska tak homogenní jako území Čech. Ostatně dodnes se zde můžeme setkávat s nářečními projevy, které zde mají pevné místo a tradici. Navíc i v současnosti můžeme být vcelku často svědky situace, kdy se nově příchozí návštěvník moravského regionu podivuje nad tím, jak že to moravští obyvatelé vlastně mluví. Z tohoto důvodu lze považovat za samozřejmé, že se filmoví tvůrci snažili tuto nářečně rozličnou a specifickou oblast postihnout i po stránce mluveného projevu. Tato praxe je vlastně patrná i v současné české filmové tvorbě.

Odborná reflexe vztahující se k tématu užití nářečních prvků ve filmu je bohužel mizivá. Stejně tak je tomu i u dalších vrstev nespisovného jazyka, kterými jsou argot či slang. Tato problematika bývá bohužel lingvisty i filmovými badateli velmi často opomíjena a zasluhovala by větší odbornou reflexi, neboť vztah mezi filmem a jazykem představuje velmi důležité a tradiční téma obou disciplín.

# Seznam použité literatury

BAROŇ, Petr: Slovácko kinematografické I. *Malovaný kraj*, 2002, č. 1.

BARTOŠ, František: *Dialektologie moravská I. díl*. Brno: Nakladatelství Matice Moravské 1886.

BĚLIČ, Jaromír: *Nástin české dialektologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1972.

BĚLIČ, Jaromír: *Sedm kapitol o češtině: příspěvky k problematice národního jazyka*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955.

BĚLIČ, Jaromír: *Padesát let spisovné češtiny v samostatném státě*. In: *Kultura českého jazyka*. Librec: Severočeské nakladatelství Liberec 1969, s. 19 - 30.

BEZOUŠKA, Bohumil; Pivcová, Věra; Švehla, Jaroslav: *Thespidova kára Jana Pivce*. Praha: Odeon 1985.

ČAPEK, Karel: *Marsyas, čili Na okraj literatury: 1919 - 1931*. Praha: Aventium 1931.

*Československá vlastivěda - Lidová kultura*. Praha: Orbis 1968.

*Čeština všední i nevšední: Čtvrtý výběr jazykových koutků Čs. rozhlasu z dialektologie, frazeologie a onomastiky*. Praha: Academia 1972.

ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Obraz venkovské idyly - Film Mizející svět Vladimíra Úlehla*. *Dějiny a současnost* 30, 2008, č. 6., s. 34 - 36.

DANEŠ, František: *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia 1997.

*Dějiny univerzity v Brně*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně 1969.

DICKINS, Thomas: Češi a slovenština. *Naše společnost* 7, 2009, č. 1, s. 12 - 16. Dostupné na WWW:<[http://www.cvvm.cas.cz/upl/nase\\_spolecnost/100092s\\_Cesi%20a%20slovenstina.pdf](http://www.cvvm.cas.cz/upl/nase_spolecnost/100092s_Cesi%20a%20slovenstina.pdf)>.

DRDA, Jan: *Děvčica z Beskyd*. Praha: Lucernafilm 1943.

DVOŘÁKOVÁ, Hana: Etnograf a filmař - Příklad Františka Pospíšila. In: Lukáš Fasora [et al.] (eds.), *Člověk na Moravě v první polovině 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 404 - 407.

FASORA, Lukáš [et al.] (eds.): *Člověk na Moravě v první polovině 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006.

FOJTŮ, Martin: Fyziolog, filmař, filozof nebo novinář? Děkan Úlehla byl vším. Dostupný na WWW:<[http://info.muni.cz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1950&Itemid=134](http://info.muni.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=1950&Itemid=134)>[vyšlo 15. 10. 2010].

HAUSENBLAS, Karel: *Čeština v dílech slovesného umění*. In: *Kultura českého jazyka*. Liberec: Severočeské nakladatelství 1969.

HAUSENBLAS, Karel: O kulturu řeči. *Naše řeč* 74, 1991, číslo 3. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7010>>[vyšlo nedat.].

HAUSER, Přemysl: *Nauka o slovní zásobě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1980.

HAVRÁNEK, Bohuslav: *Studie o spisovném jazyce*. Praha: Nakladatelství ČSAV 1963.

HERBEN, Jan: *Do třetího a čtvrtého pokolení*, 1. díl. Praha: Družstevní práce 1936.

HERBEN, Jan: *Do třetího a čtvrtého pokolení*, 2. díl. Praha: Družstevní práce 1936.

HLAVSOVÁ, Jaroslava: Z tradice vzájemných vztahů české dialektologie a etnografie. *Naše řeč* 66, 1983, číslo 3. Dostupné na WWW:<[http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6389#\\_ftn12](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6389#_ftn12)>[vyšlo nedat.].

HRUŠKA, J. F.: *Dialektický slovník chodský*. Praha: 1907.

JAKOBSON, Roman: Mizející svět. Film umírajícího folkloru - prof. Dr. Úlehla jako filmový režisér. *Illuminace* 10, 1998, č. 2., s. 89 - 92.

JAKOBSON, Roman: *Ausgewählte Texte 1919-1982*. (Ed. Elmar Holenstein). Frankfurt a. M. 1988.

JANČÁKOVÁ, Jaroslava: *Její pastorkyňa: opera, film a román ve vztahu k textu dramatu*. In: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Nakladatelství Akropolis 2010, s. 360 - 368.

JANČÁKOVÁ, Jana: *Regionální prvky u Jana Drdy*. In: *Regionální prvky v literárním textu z didaktického hlediska*. Sborník příspěvků k vědecké konferenci konané v Brně 19. - 21. září 1988. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně - Pedagogická fakulta 1988, s. 94 - 99.

JEDLIČKA, Alois: K jazykové a slohové stránce Tylových divadelních her. *Naše řeč* 37, 1954, číslo 3-6. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=4351>>[vyšlo nedat.].

JEDLIČKA, Alois: *Lingvistická problematika regionálních prvků v uměleckých textech*. In: *Regionální prvky v literárním textu z didaktického hlediska: vědecká konference Brno/Cikháj 19. - 21. září 1988*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně - Pedagogická fakulta 1988, s. 24 - 28.

JEDLIČKA, Alois: Jazykové a jazykovědné zájmy Karla Čapka. *Naše řeč* 74, 1991, číslo 1. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&vol=74#h1>>[vyšlo nedat.].

JECH, Jaromír: *Lidová prozaická tradice v ústním a písemném projevu*. In: *Lidová tradice*: Uspořádali Jaromír Jech a Olga Skalníková. Praha: Academia 1971.

KOVAŘÍK, Vladimír: *Literární toulky Moravou*. Praha: Albatros 1985.

KLIMEŠ, Ivan: Jan Bor: Neporažená armáda. *Dějiny a současnost* 25, 2003, číslo 6., s. 17 - 19.

MAREŠ, Petr: Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru. *Illuminace* 10, 1998, č.2, s. 87 - 88.

MED, Jaroslav: *Literární život ve stínu Mnichova (1938 - 1939)*. Praha: Academia 2010.

MIČKA, Jan: Galerie osobností národopisu - prof. Vladimír Úlehla. *Časopis Folklor*, 2004, č. 2. Dostupný na WWW:<<http://www.fos.cz/public/kapitola.phtml?kapitola=6555>>[vyšlo 22. 4. 2004].

MORAVCOVÁ, Mirjam: *Národní oděv roku 1848*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd 1986.

*Nacionalismus a film*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci 2002.

PIAZZA, Ladislav: *Venkov v české literatuře*. Hradec Králové: Bratři Peřinové 1927.

PÍRKOVÁ Svatava: *Mizející svět*. Praha: Legiafilm 1932.

PREISSOVÁ, Gabriela: *Její Pastorkyňa*. Praha: Orbis 1957.

PTÁČEK, Luboš: *Země, region, nebo provincie? Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2004.

PYTLÍK, Radko: *Vilém Mrštík: Osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich 1989.

SOCHOVÁ, Zdeňka: K nářečí ve filmu. *Naše řeč* 36, 1953, číslo 9-10. Dostupné na WWW:<<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4323>>[vyšlo nedat.].

SOUKUPOVÁ, Jana: *Když Strěček Křópal a Jozefek Melhoba rozdávali smích*. Dostupné na WWW:<[http://brno.idnes.cz/kdyz-strecek-kropal-a-jozefek-melhoba-rozdavali-smich-pd9-/brno-zpravy.aspx?c=A090626\\_1214555\\_bno\\_krc](http://brno.idnes.cz/kdyz-strecek-kropal-a-jozefek-melhoba-rozdavali-smich-pd9-/brno-zpravy.aspx?c=A090626_1214555_bno_krc)>[vyšlo 27. 6. 2009].

SVOBODOVÁ, Vlasta: *Český etnografický film 1918 - 45*. Brno: Československá společnost pro vědeckou kinematografii 1994.

SZCZEPANIK, Petr: *Konzervy se slovy*. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let. Brno: Host 2009.

ŠLOSAR, Dušan: *Jaké hlavy, takový jazyk*. Rozhovor o češtině a o životě vedli Jiří Trávníček a Jiří Voráč. Brno: Host 2008.

ŠULC, Béda; Wermuth, Bedřich: *Děvčátka z venkova*. Praha: Elektafilm 1937.

TYLLNER, Lubomír: *Lidová kultura* (1. svazek). Praha: Mladá fronta 2007.



ÚLEHLA, Vladimír: *Živá píseň*. Praha: František Borový 1949.

URBAN, A. J.: *Jednadvacátého května*. Praha: Lucernafilm 1938.

UTĚŠENÝ, Slavomír: Lidový jazyk ve Stroupežnického Našich furiantech. *Naše řeč* 37, 1954, číslo 3-6. Dostupné na WWW:<[http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4355#\\_ftn3](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4355#_ftn3)>[vyšlo nedat.].

VÁVRA, Otakar: *Její pastorkyňa*. Praha: Lloyd-film 1938.

VOJTA, Jaroslav: *Cesta k Národnímu divadlu*. Praha: Orbis 1962.

WASSERMAN, Václav: *Na Svatém Kopečku*. Praha : Lepka film 1934.

WEINGART, Miloš: *Zvukový film a řeč. Čtyři zásadní kapitoly*. In: Karel Smrž (ed.): *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia. Praha: Filmová knihovna 1935, s. 39 - 57.

WEINGART, Miloš: *Zvuková kultura českého jazyka*. In: Jaroslav Havránek, Miloš Weingart (eds.), *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha: Melantrich 1932, s. 157 - 244.

WEINGART, Miloš: Jazyk nejdražší statek. In: *Slovanské stati*. Praha: Státní nakladatelství 1932, s. 46 - 66.

**Seznam periodik:** *Kino, Iluminace, Dějiny a současnost, Naše řeč, Kinorevue, Malovaný kraj, Slovo a Slovesnost, Naše společnost*.

**Citované filmy:** *Děvčátko z venkova* (Vladimír Slavínský, 1937), *Děvčica z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Falešná kočička* (Svatopluk Innemann, 1926), *Hody v Hrubé Vrbce* (Jindřich Ferenc, 1946), *Horňácká svatba (svadba)* (Josef Lachmann, Jindřich Ferenc, 1944), *Jánošík* (Martin Frič, 1935), *Její pastorkyňa* (Rudolf Měšťák, 1929), *Její pastorkyňe* (Miroslav Cikán, 1938), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1932), *Marijka nevěrnice* (Vladislav Vančura, 1934), *Maryša* (Josef Rovenský, 1935), *Mizející svět* (Vladimír Úlehla, Miloš Wasserbauer, 1932), *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933), *Na Svatém Kopečku* (Miroslav Cikán, 1934), *Naši furianti* (Vladislav Vančura, Václav Kubásek, 1937), *Neporažená armáda* (Jan Bor, 1938), *Velikonoce na Moravě* (Vladimír Úlehla, 1927), *Venoušek a Stázička* (Čeněk Šlégl, 1939), *Vše pro lásku* (Martin Frič, 1932), *Zem spieva* (Karel Plicka, 1933).

# Přílohy

## Mapa českých nářečí



Obrázek 1: Zdroj: Bělič, Jaromír. Nástin české dialektologie. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1972.

## Plakát k filmu Maryša



Obrázek 2: Zdroj: Soukromý archiv.



## Plakát k filmu Mizející svět



Obrázek 3: Zdroj: Soukromý archiv.